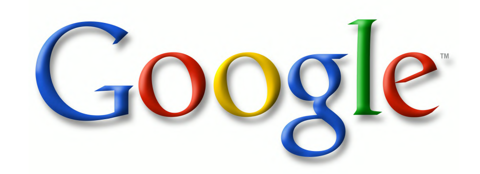






DIE MODERNE LITERATUR



DIE MODERNE LITERATUR

VON

ARTHUR MOELLER-BRUCK



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG 1902

Inhalt

TSCHANDALA NIETZSCHE

Tschandala Nietzsche.

Meiner Frau Hedda zu eigen!

In einen neuen Rhythmus hat das Leben sich eingesungen, da die Woge der ewigen Menschheitsentwicklung am Ende unseres Jahrhunderts wieder einmal eine neue Kultur an den Strand der Zeit warf. Nach diesem veränderten Tonfall geschehen nun alle epochalen Verschiebungen und Ueberschiebungen, alle Neu- und Weiterbildungen in Lebensanschauung und Lebensbethätigung. Sein Takt ist schnell dahinstürmend — oft von nervöser, zitternder Ueberhast. Aber Grundakkorde tönen schwer und sicher in seiner Tiefe, die ihn nicht zergehen, zerfliessen lassen, sondern in breiter organischer Einheit zusammenhalten und innerlich schliessen. Freilich — vollendet ist die Harmonie dieses europäischen Kulturkonzertes noch nicht: Es werden heute Töne gehört, die die konträrsten Richtungsbahnen haben oder sich in tollem Wirrwarr durch-

einander laufend verlieren! Aber sie alle haben ihre zureichende Berechtigung — mögen viele von ihnen auch nur vom Werte einer starken Reaktion sein, die die eigentliche und noch stärkere Aktion zur Folge hat! Vielleicht einigen sie sich schon bald zu einer festen, fertigen Klangproportion, in der aller Grund im rechten Beziehungsverhältnis zu aller Folge steht!

Die Hauptbedingung hierfür ist: dass sich die Gegenwartsmenschheit in ihrer Allgemeinheit und nicht nur in ihren geistigen Führern und Ton-Angebern diesem veränderten Rhythmus anpasst und nach ihm zu leben und zu schaffen lernt. Diese Forderung zu erfüllen, ist nicht so leicht. Zwischen der Aufgabe und ihrer Lösung steht auf allen Gebieten als schwer zu überwindendes Hindernis die Macht der Tradition. Sie zu brechen dürfte heute einen weit grösseren Kräfteaufwand erfordern, als in allen früheren Epochen einer Kulturumwälzung. Gewiss ist die moderne Entwicklung von ausgesuchter Rapidität: Was heute in einem Jahrzehnt geschieht, erforderte in älteren und ältesten Kulturperioden zu seiner Ausgestaltung einen Zeitraum von Jahrhunderten, ja! von Jahrtausenden! Aber es ist immer nur das einzelne führende Individuum, das sich mit den neuen Lebensbedingungen schnell be-

freundet, weil es sie selbst — ohne es vielleicht zu wollen — mit geschaffen hat. Die Völkergesamtheit zu ihrer zugehörigen Kulturhöhe zu führen, bedarf einer Zeit mühsamer Kulturerziehung. Dass diese nicht resultatlos verlaufen wird, ist ein Glaube, zu dem sich alle berechtigt fühlen dürfen, die die — im weitesten Sinne: historische — Entwicklung der Perioden, die unmittelbar auf unsere Gegenwart hinweisen, nachfühlen können. Man denke nur an die relativ analoge Ausbreitung der hellenischen und römischen Klassik und der mittelalterlichen Renaissance! Die Grundbedingung einer solchen vergleichenden Betrachtungsweise ist allerdings: dass man eine Aufnahmefähigkeit für die spezifischen Schwingungen unseres Zeitrhythmus hat. Denn nur an ihm kann man die Erscheinungen des Augenblicks bemessen. Und nur mit seiner Hilfe wird man — in etwa — das voraus bestimmen können, was die Zukunft dereinst als Resultat zu bestätigen hat: Ob diese Erscheinungen von Ewigkeits- oder nur von Uebergangswert sind?

Die Beantwortung der Frage ist Aufgabe der Kulturgeschichte. Und fasst man diesen Begriff in seinem weitesten umfassendsten Sinne, nimmt man ihn als die Kritik aller Phänomene der Gegenwart, der stofflichen

wie der geistigen, der praktischen wie der theoretischen: so ist sie sogar die einzigste Aufgabe! Denn nur von diesem höheren Gesichtspunkte aus, der seinen Blick nicht in Spezialismus verliert, sondern in die märchenblauen Fernen der letzten Zusammenhänge schweifen lassen will, kann man sich Klarheit über die Zeitäusserungen verschaffen und kulturell die Entwicklung einer Technik eben gerade so begreifen, wie die einer Religion, Moral, Politik, Wissenschaft, Kunst . . . Auf allen diesen Gebieten gehorchen ja die geistigen Wegbahner und Wegweiser neben dem aktionären oder reaktionären Druck, den die seitherigen Entwicklungsfaktoren in ihren Nachwirkungen noch auf sie ausüben müssen, vor allem jenem mystischen Gegenwartsgesetz, das die Kräfte der Vergangenheit durch das Mittel des Augenblicks in die Kräfte der Zukunft auflöst. Von seiner Atmosphäre ist die Zeit erfüllt. In alle Poren hat sie sich ihr geschmeichelt. Und das geheime Fluidum, das ihr entströmt, wiegt sich pulsend in dem warmen Lebensblute der modernen Menschheit und singt ihr den Rhythmus der neuen Kultur ein. In den — intellektuell oder ethisch oder ästhetisch — höherstehenden Individuen muss er natülich heller, zielsicherer, bewusster tönen, als in den niedrigerstehen-

den, minder kulturbewussten aber dafür vegetativeren Menschen, in deren Psyche das Zeitliche nur als dumpfe Resonanz nachhallt und unklar und unbewusst empfunden wird. Doch ist unsere Kultur heute wohl schon soweit vorgeschritten, dass diese Gegensätze sich wenigstens in ihrem Wesen, wenn auch noch nicht in ihren Aeusserungen aufheben. Einen Schwerpunkt hat sie sich geschaffen, der sie zu einer organischen Einheit mit zahlreichen, individuell differenzierten Verschiedenheiten zusammenwachsen lässt. Die Gegenwartsmenschheit ist wie ein einziger, mächtiger Körper, der zu seinen Bethätigungen von einer einzigen Daseinsenergie angespannt wird. Ein Herz nährt ihn mit Millionen Gefühlen. Ein Hirn mit Millionen Gedanken. Und wie ein Netz breitet sich über seine Oberfläche, über »die Hautlichkeit der Dinge« das vibrierende Nervensystem, das mit seinen Leitungen die Schwingungen von Pol zu Pol übermittelt. Keines seiner Glieder ist wertlos. Und die es zu sein scheinen, faulen bei Zeiten ab und düngen den Boden; keine Kraft braucht nutzlos an sie verschwendet zu werden! Wohl ist eines wertvoller als das andere: und am wertvollsten der krampfhaft gereckte Arm, der in trüber Nacht herauftaucht aus dem Chaos des Noch-Allgemeinen, Allzuallgemeinen, um mit beben-

dem Finger von sirrenden Sternen das Neue, Ungewöhnliche, Nochnichtdagewesene herabzustreifen, nach dem die Menschheit in ihrem geheimnisvollsten aber ehrlichsten Sehnen immer verlangt. Es sind die Seher, die Prophetengestalten, die wie Riesen aus der Menge emporwachsen, um im weiten Bogen ein rotes, wachsendes Licht an den schwarzen Horizont der Zukunft zu werfen, nach dem die Menschheit pilgern soll. Das Leben solcher Individuen ist wie eine heftige, vorwärtsdrängende Welle in jener breiten Woge der ewigen Menschheitsentwicklung, von der ich sprach: wie eine reissende machtvolle Strömung, die felsige Hemnisse fortspült, ein neues Bette graben hilft und aus eigener Kraft die Richtung verschiebt, in der sich seither Schwall auf Schwall bewegt hat. Was sie stets veranlassen, ist ein schnelleres, ungewöhnlicheres Tempo. Oft mag es wohl geschehen, dass Wellen, die diesen eigenmächtigen Drang in sich haben, von der Ueberzahl anderer stärkerer verschluckt werden oder sich in einen unverhofften, tückischen Strudel hinabziehen, einsaugen lassen müssen und so spurlos vergehen. Aber das sind — um das Bild wieder aufs Menschliche zurückzuübertragen! — Lebenstragödien, die zu dem allgemeinen Gesetz nur die beweisenden Ausnahmen

bilden, Untergänge, die grössere Aufgänge rechtfertigen, Erscheinungen von Schwäche, die an anderer Stelle notwendig solche von Stärke bedingen. Man kann ihnen bei Kulturevolutionen auf allen Gebieten begegnen, auf denen sich die betreffenden Umwälzungen vollziehen. In der Kunst sind Naturen, die derartige Erscheinungen repräsentieren, geradezu notwendig, da die Kunst, mehr wie jedes andere Kulturphänomen, eine Summierung von verbrauchten Kräften in der Person eines Einzelnen darstellt: eine Weiterentwicklung ihrer selbst um ihrer selbst willen! wie das Leben: »ein aus sich rollendes Rad«. Beide haben, um zum Positiv zu gelangen, Negationen nötig. Auf allen anderen Kulturgebieten arbeiten die Werteschaffer vorwiegend mit Ersterem auf Ersteres hin. Die Kunst aber muss den Ausgleich von beiden erzwingen, da es ihre Aufgabe ist: neben dem Längsschnitt des Lebens auch noch den Querschnitt zu geben! — Man blättre nur in dem grossen Geschichtsbuche der Künste ein wenig zurück! und man wird auf allen Seiten geschrieben finden, dass die einzelnen Künstler um so grösser dastanden, je intensiver sie die Fähigkeit besassen, die Produktionskraft verwandter aber schwächerer Vorgänger, die an ihrer letzten Ausentwicklung gehindert waren, zu absorbieren

und in ihrer eigenen Psyche zu synthetisieren. Unter diesem Gesichtspunkte aber ist die Kunst nicht, was sie in der alten Aesthetik war: ein Kulturresultat! sondern ein Kulturfaktor! eine geistige Erscheinung, die nicht schemenhaft neben dem Leben herläuft, sondern das Leben selbst ist mit seinen dunklen Geheimnissen, gähnenden Fragen, ungelösten Rätseln!! Nur wenn man den Künstler auf sein kulturelles Moment hin ansieht, kann man ihn annähernd begreifen. Er ist immer die distinkteste Aeusserung seiner Zeit, die die vollste Erfüllung und die leerste Sehnsucht, die höchste Gesundheit und die tiefste Krankheit der betreffenden Epoche begreiflich zu machen sucht. Sein Werk ist wie ein unendlich sensibles Thermometer, das die unscheinbarsten Temperaturveränderungen angiebt, wenn man es in die strömende Flut des Zeitlichen taucht. — — —

In den Künstlern wird eine Offenbarung jener göttlichen Gesetzmässigkeit wach, aus der heraus seit Anbeginn der Welt alles Schaffende zum Seienden wurde. An der leitenden Hand ihrer Gegenwart dürfen sie mit umdunkelten Augen zu dem mystischen Quell hintasten, aus dem die Kräfte des Seins, des Entstehens und des Vergehens unaufhörlich, von den Ewigkeiten zu den

Ewigkeiten strömen. Ueberblendet von jäher Helle schauen sie dort für kurze Augenblicke das Warum? und das Wie? und das Wohin? aller Entwicklung, um dann wieder in die Nacht des Alltaglebens zurückzukehren und, nachgrübelnd über das Gesehene, dem Dasein-Müssen einen Gegenwartssinn zu geben, der die ewige Dreieinigkeit des Kosmischen, des Historischen und des Individuellen in sich fasst. Die Umsetzung dieser inspirativen Erkenntnisse in Kunst ist die denkbar naivste und denkbar raffinierteste Aeusserung einer Kultur: sie vermittelt eine Anschauung ihrer Entwicklung in den breitesten Konturen wie in den feinsten Schattierungen. Das Herz der Welt schlägt in ihr am lautesten, vernehmbarsten — aber auch am geheimnisvollsten! Nirgendwo steht man dem grossen Rätsel näher — aber nirgendwo empfindet man auch die Möglichkeit, dass es jemals durch das Bewusstsein gelöst werden könne, in weitere Ferne gerückt. Die Kunst ist ein Wegweiser, der den Pfad entlang zeigt, der zur letzten Erkenntnis führt. Aber man sieht auch zugleich das eherne, ewig geschlossene Thor, hinter dem die Flamme der Wahrheit, die kein Menschenauge sehen darf, still und heilig flackert; höchstens: dass man ihren roten Lichtschein am nächtigen Himmel gewahrt! Der erste

Wunsch, der in den Künstlern lebt, ist immer: diesen Weg zu weisen, der hinter die scheinbare Logik der Begriffe zu den Gründen der konkreten Dinge führt — und zu ihren Zusammenhängen mit den Dingen überhaupt. Und erst der zweite besteht darin: aus ihrem persönlichen Erleben auf dieser ihrer Erde ein zweites, paralleles und — zwar abstraktes — aber doch gerade so organisches Leben nachschaffend zu gestalten. Im Spiegel ihrer individuellen Erfahrung wollen sie Zeit und Weltanschauung geben. Die »Form« ist nur die Vermittlerin aller der Geheimnisse, die in einer künstlerischen Psyche überhaupt nach Formung drängen. Und was drängt schliesslich allein nach Formung? nach Andersgestaltung? Doch nur das noch nicht Ausgestaltete, Unvollendete! Daher ist denn diese Form, in die ein Künstler sein Werk giesst, das letzte Mittel und nicht, wie man früher annahm — und in gewissen Kreisen von Betracht auch heute noch annimmt —: das erste und das letzte Ziel. Es steht diese Form des einzelnen Künstlers einer Epoche zu der Form dieser Epoche überhaupt in ganz demselben Verhältnisse, wie das einzelne Seelenleben zu der Zeit- resp. Weltanschauung. Eine solche Beziehung aber wird stets nur eine Aehnlichkeits-, niemals eine Gleichheitspro-

portion bedeuten, wie ja jede Gleichung notwendig in sich zusammenfallen muss, sobald man auch nur einen Faktor als individuell annimmt. Nur so ist im letzten Grunde der feste, »Stil« genannte Kontakt zu erklären, den die kritische Betrachtung zwischen einer Kulturperiode und ihren Künstlern und dann wieder zwischen diesen Künstlern selbst konstatieren muss. Und im weiteren natürlich auch der Kontakt zwischen den einzelnen Kultur- und Kunstperioden resp. Stilen untereinander. Stil aber ist nichts anderes als der Form gewordene Rhythmus der Zeiten. Inwiefern und mit welchem Glücke er am Ausgang dieses Jahrhundertendes in Dichterschöpfungen feste Gestalt gewonnen hat: das zu zeigen ist die Aufgabe, zu deren Lösung ich in diesen Heften meinen Beitrag geben will.

* * *

Der erste, der mit visionärer Deutlichkeit erkannte, dass sich in unserer Zeit — wie die Frucht im Mutterschosse — in ihren primitivsten Keimen Entwicklungsfaktoren regten, die dereinst zu einer machtvollen europäischen Neukultur auswachsen würden, war Friedrich Nietzsche.

Als er zu geistigem Leben erwachte und

ihm ein innerer Drang, sich mit den ihn umgebenden Gewalten in grosser Weise abzufinden, zum festen, bewussten Ideal geworden war, gewahrte er zunächst nur, dass er in einem trägen Menschenmeere von genügsamer und noch dazu eingebildeter Mittelmässigkeit, erbärmlicher Kleinheit und behaglichem Alltagsinteresse stand. Erschreckt fuhr er zurück: war das das Leben, in dem sich das Spiel seines Daseins, von dem er sich das Höchste versprach, abwickeln sollte?! Aber gleichzeitig fühlte er auch mit instinktiver Gewissheit, dass sein Temperament nie mit diesen bedächtigen Schleichgängen seiner Zeitgenossen gleichen Schritt halten würde. Unklar und dunkel sehnte sich von Anfang an ein Etwas in ihm nach fernem Ziele, fort über diese gelbe Gegenwartswüste — sehnte sich nach einer riesengrossen majestätischen Sphinx am weiten Horizonte der Erkenntnis, von der er vorläufig allerdings noch nicht einmal den langen grauen Schatten sah, den sie ihm in der Morgenfrühe seines Lebens zuwarf. Aber er wusste: sie war da! und irgendwo und irgendwann würde er sie schon treffen und von ihren steinernen Zügen das Wort ablesen dürfen, mit dem er das Rätsel der Menschheit in Seinem Sinne erschliessen konnte. Darum vorläufig nur mutvoll weiter, hinein in das gefahrvolle

Land, das den Namen »aufs geratewohl« führte. Und vor allem: mit einem kühnen Satze über seine Zeit hinweg, die nur nach den Gesetzen von gestern und ehegestern zu leben verstand! Was galt ihm das Dogma der Vergangenheit? Eher fühlte er schon Normen der ungewissen Zukunft in sich, und den Trieb, sie an seiner Gegenwart zu rechtfertigen und zu beweisen. Gerade diese Zukunft war es ja, die seine Mitwelt mit feiger Lebensfurcht erfüllte: sie glaubte und hoffte nichts mehr — sie liebte auch nichts mehr: am wenigsten aber das Leben! Die Intellektuellsten der Zeit hatten sich ja sogar gezwungen gesehen, um ihren Geist nicht vor sich selbst zu beschämen, aus dieser Unlust zum Dasein ein System zu machen und die Abkehr vom Leben als höchste, einzigste Menschenweisheit zu predigen. Und man musste wohl mit Notwendigkeit zu diesem doppelten Pessimismus in Theorie und Praxis gelangen: die Kultur der Zeit bot ja auf keinem der beiden Gebiete etwas Positives. Das Einzigste, zu dem man sich in der Kunst dieser matten Epigonenperiode wenigstens noch aufraffte, war: dass man mit sehnsüchtigen Augen zurückschaute nach den Ideallandschaften vergangener Kulturen, in denen man den doch unleugbaren Daseinskräften

vielleicht eine bethätigungswerte Aufgabe gefunden hätte.

Nietzsche war nun der Erste, der in Sich und an Sich die Möglichkeiten suchte, mit denen sich dieses retrospektive Ideal in ein prospektives umwandeln liess.

Ein sehr gründliches Studium jener alten Kulturen hatte ihm gezeigt, dass es nur die suggestive Macht der kraftvollen Persönlichkeit gewesen war, die vergangene Generationen nach vorwärts gedrängt und ihnen die Ziele gesteckt hatte, auf deren Suche sie aus ödem Flachland zu ihren Entwicklungshöhen emporstiegen. Individualismus musste er also der Gegenwartsmenschheit lehren, wenn sie wieder den Mut fassen sollte, über sich selbst hinauszuwollen und dadurch erst sich selbst zu gewinnen. Individualismus! Hier lag die Sphinx am Wegrande seines Lebens. Und das mystische Wort, das sie ihm zuflüsterte, hiess: »ICH«. Der Begriff, den Nietzsche mit ihm verband, ist der rote Faden geworden, der sich durch sein ganzes Schaffen zieht und seiner subjektiven Entwicklungsrichtung die Tendenz gegeben hat. Er wandte ihn zunächst nur auf den einzelnen Menschen, dann auf die Menschheit und schliesslich aus einem gewissen religiösen Bedürfnis heraus auf den ganzen Kosmos und den Gott im Kosmos

an. Durch die Verkündigung dieses ICH wuchs er zum Propheten eines neuen Kulturanarchismus aus, der allein seine Mitwelt in eine lebenswerte Zukunft erlösen konnte. Nur eines vermochte er nicht, wie ich später zeigen werde: Sein eigenes konkretes Menschen-ICH mit dem abstrakten Begriffe zu erlösen!

Sehr bald hob sich in Nietzsches phantasiereicher Vorstellung aus dem dumpfen Grau seiner Gegenwart das transparente Panorama jener hereinbrechenden Idealkultur heraus.

Und als er erst den guten Willen zu ihr in sich gestärkt hatte, da gelang es ihm auch relativ schnell, thatsächliche Anzeichen in der sonst so gehassten, missachteten Zeitumgebung zu entdecken. Er spürte, wie über sein Europa ein neuer, frischer Windzug hinwehte. Und unter den vielen Menschen, denen er namentlich in seinen jüngeren Jahren begegnete, fand er bald einige Individuen, deren Lebensschifflein nicht mehr so lässig und ziellos fuhr, sondern mit schnelleren, kräftigeren Ruderschlägen dahineilte: Freiheit lag in der Luft; wer nur recht tief zu atmen vermochte, musste sie spüren. Schon ward die Unfreiheit als schwere, drückende Schwüle empfunden, in deren erstickender Atmosphäre nichts zu gedeihen vermochte.

Dazu kam eine Aeusserlichkeit, der Nietzsche im Grunde wohl doch nicht so skeptisch gegenüberstand, wie es oft scheinen will: Ich meine die Begründung des Deutschen Reiches! Sie musste auf einen so scharfen psychologischen Kopf von unbedingtem Einfluss sein und ihn zum Nachdenken veranlassen. In der That sprechen in Nietzsches Schriften denn auch manche Anzeichen dafür, dass es gerade dieser grobe Schlachtensieg gewesen ist, der ihn nachdrücklich auf die feine Kulturkraft des deutschen Volkes, als der zur Zeit entwickeltsten und zugleich unverbrauchtesten Nation in Europa, hinwies. Eine Umsetzung und eine innerlich tief begründete Folge dieses Aufschwungs, den das Germanentum genommen, sah Nietzsche damals auf künstlerischem Gebiete im Musikdrama Richard Wagners: der deutsche Mythus schien ihm da wieder belebt zu werden! Und gerade auf den Mythus war er bei seinem Studium der alten Idealkulturen, namentlich des Helenentums, aufmerksam geworden: unter ihm verstand er die metaphysische Zusammenziehung des Zeitbildes auf eine organische Centrale des Nationalen, ohne die nach seiner Meinung »jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig« gehen musste. Von der Neubelebung dieses Mythus — und

nicht nur auf dem Gebiete der Musik — hoffte Nietzsche alles: er war und blieb ihm sein ganzes Leben hindurch der einzigste Faktor zu jener Zukunft, nach der sich seine heisse, daseinsdurstige Seele sehnte — mag die Vorstellung, die er mit diesem Mythus verband, auch im Wandel seiner Entwicklung eine andere weitere Form angenommen und sich in den verschiedensten Beziehungen geäussert haben!

Durch den Individualismus den Mythus und durch diesen Mythus die neue Kultur zu gewinnen: das ist die Metamorphose, die Nietzsche seiner Gegenwart vorschrieb. All sein Denken und Dichten wurde von ihrer Ausgestaltung erfüllt. Sie war das erregende Moment, das ihm seinen Schaffenprozess ermöglichte und den Zusammenbruch seiner Psyche von Periode zu Periode verhinderte. Und mag seine unerbittliche Selbstpsychologie auch noch so oft das Faktum der Selbsttäuschung, der Selbstlüge konstatiert haben: die Hoffnung, doch noch einmal seine Persönlichkeit in einer starken, gesunden Atmosphäre ausleben zu können, verliess ihn — scheinbar — nicht. Diese Hoffnung belebte ihn mit ihrem rauschenden Ueberschwange immer von neuem und gab seiner geistigen Erscheinung das Rücken-

mark, an dem er seinen Stolz und seine Klugheit aufrecken konnte. —

Nietzsches Werk zerfällt in der Hauptsache in zwei Teile.

Der eine ist durchaus negativ: in ihm zerteilt er die zur Zeit noch bestehenden Werte der ihm so unsympathischen Gegenwartskultur in ihre Bestandteile und prüft sie auf ihre Nichtigkeit hin. Mit der ganzen grausamen Schärfe seines secierenden Intellektes zerlegt er, was seinen Mitmenschen heilig und unantastbar erscheint, und präsentiert ihnen — nicht selten mit grimmigem und oft etwas billigem Cynismus — die einzelnen, ausgeschnittenen Stücke. Immer aber ist das Endresultat: völlige Zerstörung, Vernichtung, Unbrauchbarmachung. Nietzsches Wesen hat in den Schriften, an die ich hier denke, einen Zug ins Pfäffische, Asketische; seine Diktion wird spitzfindig, jesuitisch, journalistisch. Er steht vor uns in guter Pose und redet der Menge in das Gewissen, das er selbst nicht hat; oft scheint es, als predige er die Abkehr von den alten Idealen um der — Predigt willen.

Der andere Teil ist vor allem in seinen Absichten wesentlich positiver: in ihm will Nietzsche diese alten und entwerteten Ideale ein- und umschmelzen, umprägen und zu jenen neuen umwerten, nach denen die ihm

permanent vorschwebende Zukunftskultur leben und schaffen soll. Er präpariert gewissermassen die Erziehungsfaktoren, die in dem Augenblicke in Funktion treten werden, in dem die Gegenwartsmenschheit selbst die Armut ihrer Lebensbedingungen erkennt und die Zelte abzubrechen und in ein fruchtbareres reicheres Neuland zu wandern beschliesst: wie ein vorsorglicher Reiseführer ist Nietzsche, der schon in der Heimat und lange vor Aufbruch das Gold und das Silber beschafft, das seine Genossen im fremden Lande brauchen werden.

Diejenigen Schriften, die nur die Tendenz der Analyse haben, hier zu betrachten, würde aus dem Rahmen meiner Schrift fallen. Ich betone es an dieser Stelle ausdrücklich: ich verfolge nur die Absicht, die intuitiv schöpferische, dichterische Persönlichkeit Nietzsches in ihren Umrissen festzulegen. In Folge dessen kommen denn auch von seinen vorwiegend synthetischen Schriften nur diejenigen in Betracht, die ihrem Schöpfer neben der Stellung, die er in der Entwicklungsgeschichte des modernen Geisteslebens als Philosoph und Ethiker einnimmt, noch einen besonderen und hohen Platz in der neuen Kunst einräumen: seine »Gedichte« und sein »Also sprach Zarathustra«. Der Inhalt der übrigen Bücher kann nur in sofern berück-

sichtigt werden, als er Aufschlüsse über den Menschen und damit auch indirekt über den Künstler Nietzsche giebt: er hat für meine Aufgabe nur den Wert, den das »Leben« einer Persönlichkeit, ein Charakterzug etwa, eine gelegentliche Bemerkung, ein Brief u. s. w. für die allgemeine Psychologie dieser Persönlichkeit besitzt.

Wie sehr Nietzsche, der ganze Mensch Nietzsche von dem Phänomen: Kunst erfasst war und wie tief er in ihr Wesen eingedrungen ist — tiefer als alle Kunstdeuter vor ihm, — das zeigt gleich sein erstes grösseres Werk, das sein grösstes kunstkritisches überhaupt geblieben ist: »Die Geburt der Tragödie«. Die denkbar erschöpfendste Psychologie des künstlerischen Schaffens hat Nietzsche in ihm gegeben. Man erkennt das so recht, wenn man die Theorie, die Nietzsche durch die geniale Zwieteilung in ein dionysisches und ein apollonisches Element aufgestellt hat, einmal an der Praxis seines eigenen dichterischen Schaffens misst: Vor allem aber, wenn man die Kreise weiter, als Nietzsche selbst wollte, zieht und mit ihnen das Kunstschaffen bei allen Völkern dadurch begreift, dass man diese Zwieteilung, die die tragische Kunst der alten Griechen vollauf erschliesst, wieder zu einer Einheit von allgemeiner Gesetz-

mässigkeit zusammenwachsen lässt. Dass die innerlich hohlen Begriffe der alten Aesthetik Nietzsche nichts bieten konnten, was ihn der Lösung des Rätsels: Kunst näher brachte, ist selbstverständlich. Er musste ein ganz neues Mass haben, mit dem er Dichtung, Malerei und Musik bewerten konnte. — Und er fand es, als er die griechische Tragödie auf den höheren oder tieferen Grad der in ihr ausgedrückten Kulturzugehörigkeit prüfte — als er jenen Mythus, von dem ich zuvor sprach, in ihr nachwies. Damit lenkte er aber die Kunstbetrachtung in Bahnen, die seither noch keine Kritik beschrieben hatte: Es war Nietzsches erste »Umwertung aller Werte«, die er da vornahm. Bald sollte eine zweite, dritte u. s. w. folgen! Schon in dieser »Geburt der Tragödie« deutete er daraufhin, als er mit vielem Mut die gewagte, für damalige Begriffe ganz unerhörte Forderung stellte, dass er die Wissenschaft unter der Optik der Kunst und die Kunst unter der Optik des Lebens gesehen haben wolle, und an diese Forderung noch die Frage hängte: was bedeutet unter der Optik des Lebens die Moral?

Doch das führt zu dem Philosophen und Ethiker Nietzsche; darum zurück zu dem Künstler!

In seiner Persönlichkeit ist das dichterische

Moment von Anfang an sehr ausschlaggebend gewesen; im Wandel der Entwicklung hat es sich sogar schliesslich fast bis zum dominierenden Alleinherrscher gesteigert.

Die rein äussere Thatsache, dass Nietzsche von seinem elften Lebensjahre ab Gedichte geschrieben hat, will dabei noch nicht einmal viel besagen. Aber dass sich schon relativ früh in diesen Gedichten Stellen finden, die in Inhalt und Form direkt auf seine spätere Entwicklung hinweisen, muss ganz notwendig Nachdenken veranlassen. Wenn man die Lyrik Nietzsches von ihren Anfängen an verfolgt, sieht man, wie sich gerade in ihr jener gleiche seelische Prozess vollzogen hat, den eine jede Gesamtbetrachtung seiner Persönlichkeit immer wieder konstatieren muss. Ich meine, dass der Wille zum Gedanken, zur logischen Perzipierung seiner Erscheinungswelten sich in durchaus absteigender Linie befunden hat, während die Sehnsucht nach dem Gefühl, nach dem persönlichen Durchleben seiner Erkenntnisse mit den Jahren immer mächtiger in ihm wurde. Vierzehnjährig betont er in seinen kindlichen Aufzeichnungen über das Wesen der Lyrik als das Wesentlichste, einzig Wichtige die Idee. Später, in der Wagner- oder Schopenhauerperiode, betrachtete er, wie seine Schwester mitgeteilt hat, das Dichten als ein Mittel,

sich gelegentlich heiter oder sentimental zu stimmen und sah seine dichterischen Versuche mit sanftem Spott als reine Allotria an, deren er sich im Grunde neben den ernsten, wissenschaftlichen Bestrebungen zu schämen habe: Bis dann endlich zu Anfang der achtziger Jahre die so qualvoll lange vorbereitete grosse künstlerische Selbsterkenntnis durchbrach, die ihm eine thatsächliche Erlösung von seinen Problemen und eine scheinbare von dem Zwiespalt brachte, der ihn bis dahin zerrissen hatte. Uns aber schenkte sie — im Zarathustra und in den Gedichten dieser letzten Periode — den ersten weisenden Weg zu einer neuen künstlerischen Anschauung der Erscheinungen; oder formal gewendet: die ersten Anfänge einer neuen Grammatik der dichterischen Ausdrucksweise.

Dem Allem entsprechend ist denn auch der früheste Teil der Nietzsche'schen Lyrik literarisch fast wertlos. Er ist in jener unselbständigen Epigonenform geschrieben, die bis vor kurzem, bis vor anderthalb Jahrzehnten noch so ziemlich allgemein zwischen sehr viel Goethe, Heine und ein wenig Lenau hin und her zu schwanken pflegte. Das Einzigste, was hie und da einmal auffällt und wirklich rein künstlerische Genüsse übermittelt, ist eine durchaus echte, aus sich geborene Art der Anschauung. So findet sich

beispielsweise von dem 19jährigen Nietzsche eine Schilderung Napoleons, die in ihrer plastischen Bildkraft wie ein in Sprache umgesetzter Delaroche wirkt. Dann gelingen ihm zuweilen schon Naturschilderungen von einer modernen Auffassung, an die später erst der lyrische Stil Detlev von Liliencrons und Dehmels gewöhnte; ich erinnere an eine Stelle, die den Sommer einen »Knaben mit müden heissen Augen« nennt . . . und ein anderes Mal findet er für eine Herbststimmung das schöne Bild: »auf müd gespannten Fäden spielt der Wind.« Es sind das ja ganz gewiss nur Kleinigkeiten; aber sie gewinnen Bedeutung, wenn man die Entwicklung der modernen Literatur Deutschlands kulturpsychologisch verfolgt und aus der Thatsache, dass Erscheinungen ganz getrennt von einander eintreten, ihre Notwendigkeit und damit ihre innere Berechtigung herleiten kann. Übrigens liessen sich solcher vereinzelter Beispiele eines früh in Nietzsche geweckten, absolut zeitgemässen Kunstinstinktes aus der ersten Hälfte seiner Gedichte noch eine ganze Reihe anführen!

Sonst aber ist dieser Teil ausschliesslich von psychologischem Interesse, weil er, wie angedeutet, manchen wertvollen Fingerzeig für die Denk- und Empfindungsweise Nietzsches in den betreffenden Jahren giebt. Allent-

halben sieht man, wie sich während der ganzen Individualitätsentwicklung, die Nietzsche nahm, schon immer in ihm jener sonneüberhellte Weg gesucht hat, der ihn einst auf seine strahlenden Gipfel führen sollte: der Menschheit zum Höhenglück und Sich selbst zur Qual! Dass die Keime schon von Anbeginn schlummernd in ihm ruhen mussten, ist selbstverständlich — Aber dass sie sich unbewusst schon relativ früh äussern durften, bedeutet ein sicherlich starkes Zeichen für die Unbedingtheit und Ursprünglichkeit ihrer Natur. So stammelt der spätere Verkünder der »ewigen Wiederkunft« schon mit fünfzehn Jahren aus seiner primitiven Kindlichkeit heraus:

»Wenn so die Glocken hallen
Geht es mir durch den Sinn,
Dass wir noch alle wallen
Zur ewigen Heimat hin.«

Und vier Jahre später, nachdem die ersten Glaubenskämpfe glücklich überwunden waren, ruft der jugendliche Gottsucher:

»Ich will Dich kennen, Unbekannter,
Du tief in meine Seele greifender,
Mein Leben wie ein Sturmdurchschweifender,
Du Unfassbarer, mir Verwandter!«

Natürlich ohne es zu »wissen« hat in diesen beiden Strophen der Jüngling Nietzsche die

Konturen jener Wahrheit schon undeutlich vorgezeichnet, die er später, als Mann, scharf nachzeichnen und bis ins kleinste Detail ausführen sollte: Ich meine seine metaphysische Lehre von der ewigen Gotteskindschaft der Menschheit und der ewigen göttlichen Kraft im Einzelnen. — Bezeichnend ist auch, dass sich einer der hauptsächlichsten menschlichen Charakterzüge Nietzsches auch dichterisch früh Bahn zu brechen suchte: Sein Nie-befriedigt-sein-können, sein nimmer ruhen, sein immer weiter und weiter hinaus wollen: von Höhe zur noch höheren Höhe, vom Licht zur noch helleren Flamme . . Was er einmal erreicht hatte, reizte ihn alsbald nicht mehr; er wusste: es gab immer noch Bergesgipfel, die in Nacht und Dunst lagen — Bergesgipfel, von denen er die rote Fackel seines Geistes in die dampfenden Nebelthäler der Menschheit niederbluten lassen konnte. So schrieb er im Jahre 1878 seinem »Menschliches-Allzumenschliches«, diesem ersten bedeutendsten Werke nach der für ihn entscheidenden Krise seines Lebens, dem Abfall von Richard Wagner, gelegentlich folgende Widmung vor:

»Jetzt schon kost ich des Glücks, dass ich Grösserem nachgeh,
Dass es des goldnen Ertrags eigener Ernte sich freut.«

Der Bruch mit Wagner war es eigentlich auch, der ihn ganz von äusseren fremden Einflüssen befreite und ihn namentlich in Bezug auf künstlerische Befriedigung auf seine eigene Kraft anwies; vor allem war ihm der Glaube an eine Neubelebung des deutschen Mythus von Bayreuth aus gründlich zerstört: Der Kampf hatte ihn viel gekostet — aber er hatte in ihm seine persönliche Stärke kennen und schätzen gelernt: nun reckte er sich in ihrem Bewusstsein auf und warf alles von sich, was auch nur irgendwie nach Abhängigkeit ausschaute; den — längst geahnten — Einzigen fand Nietzsche in Sich; allerdings einen Einzigen, der sein ganzes Leben hindurch ohne Eigentum bleiben sollte. Beides war Nietzsche: reich und arm! reich an Sich, aber arm an den Andern. So recht ein Individuum auch im sozialen Sinne, ein »auf Ewig abhanden Gekommener«, wie er sich selbst einmal nannte. Sich zu sich selber zu verführen: das wurde sein bewusstes Ziel! Und die ganze Menschheit zu diesem Ziele wiederum zu verführen: darin erblickt er seine Mission, an die er aber selbst nicht recht zu glauben vermochte. Ich habe den letzteren Punkt schon einmal angedeutet und werde später noch ausführlicher auf ihn zurückkommen. Vorläufig mag hier nur ein kleines auto-

psychologisches Gedichtchen Platz finden, das für Nietzsches Messiasglauben nach der positiven wie nach der negativen Seite charakteristisch ist. Bezeichnenderweise ist es »Ecce homo« betitelt:

»Ja! ich weiss woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse,
Flamme bin ich sicherlich.«

Diese sechs Zeilen enthalten in prägnanter Form die ganze Natur Nietzsches: Vor allem seine Grundsehnsucht, Hochzeit zu feiern zwischen Licht und Finsternis, Erkenntnis und Unkenntnis, Leben und Traum, Gutem und Bösem, oder, wenn man will, Starkem und Schwachem . . . diese Hochzeit, aus der heraus der neue Mensch der neuen modernen Kultur geboren werden sollte, und die er dichterisch thatsächlich in seinem Hauptwerke, seinem »Also sprach Zarathustra« gefeiert hat — für seine Person wenigstens!

Dieses »Buch für Alle und Keinen« ist so recht das Bekenntnis eines Einzigen, der allezeit um seine Einsamkeit gestritten hat und ihrer nun endlich einmal froh werden möchte. Es ist zugleich die einzigste Schöpfung, in der Nietzsche darauf verzichtete, seinem neuen Menschheitsglauben, den er

an die Stelle des alten Gottglaubens setzen wollte, eine wissenschaftliche Begründung, einen Hinter- und Vordergrund im Gedanklichen zu geben. Wohl bringt er in »Also sprach Zarathustra« seine Theorie gerade so wie etwa in »Jenseits von Gut und Böse« und in der »Genealogie der Moral« in eine gewisse Art von System: aber er wendet sich diesmal weit weniger an das Gehirn, als an das Gefühl. Der Suggestionskraft des Wortes wollte er vertrauen, nicht der Beweiskraft — ein durchaus u n philosophischer und ein durchaus künstlerischer Zug.

Ich deutete schon darauf hin: Das historische Studium hatte Nietzsche nachdrücklich auf Eines hingewiesen: die ganze Entwicklung der Menschheit war nichts als eine Entwicklung durch ihre Genies. Immer waren es die grossen Einzelnen, Einsamen — die ICHmenschen, die die Werte einer innerlich abgethanen Epoche auch äusserlich zerbrachen und an ihre Stelle die neuen Dogmen setzten. Wie Bäume sind diese Unzeitgemässen-Zeitgemässen, diese Zerbrecher und Verbrecher: »je höher, desto tiefer — ins Böse«. Es ist der »Wille zur Macht«, der sie treibt und ihnen den Mut giebt, rücksichtslos jedes moralische Bedenken wie ein Kleid abzustreifen, das zu ihrer nakten Natur nicht organisch gehört,

sondern nur angezogen, anerzogen ist. Das einzige Mass, mit dem sie messen und mit dem sie selbst auch nur gemessen werden können, sind die beiden Begriffe der »guten« Stärke und der »bösen« Schwäche. Mit der ersteren überwinden sie die letztere und heben dadurch sich und das Individuum überhaupt, die ganze Menschheit noch über sich selbst hinaus. Die persönliche — physische wie psychische — Stärke war es, die den Urmenschen zum Kulturmenschen entwickelte: sie ist die organisierende Kraft, die aus sich selbst wirkt — die Tierseele in uns, die uns noch mit der Weltseele verbindet. So lange sie nicht verloren geht, stehen der Menschheit ungeahnte Evolutionen bevor; und das gerade ist das Grosse, das Einzig Grosse an ihr: »dass sie eine Brücke und kein Zweck ist.« Und vielleicht ist sie schon auf dem Wege zu einer neuen Ueberart, zu einer »Uebermenschen«art? Nietzsche sagte in seinem »Also sprach Zarathustra« ein sehr deutliches Ja! zu dieser Frage — es klang sogar so deutlich und überlaut, dass es den Ton der ruhigen, sicheren Ueberzeugung verlor und die Nuance einer ganz bewussten schönen Selbstlüge bekam: Nietzsche w o l l t e an seinen »Uebermenschen« glauben! Er s o l l t e ihm den verlorenen Glauben an Gott ersetzen und an

die Stelle eines himmlischen Wesens, das über und ausser ihm schwebte, ein irdisches rücken, das in ihm und doch auch noch über ihm war!! Die Erkenntnis der Moral als eines genetischen Unsinns hatte in Nietzsches Vorstellung den alten Gott sterben lassen. Der neue Gott, der Uebergott musste sich daher aus der Nicht-Moral entwickeln. Und diese Nicht-Moral wurde Nietzsches neue Religion, aus deren Bedürfnis heraus er seinen »Also sprach Zarathustra« schuf. Das Werk entstand damit also aus einem Gefühl der Schwäche: das Erlösungsbedürfnis des unfreien Menschen äusserte sich wieder: und zwar in dem denkbar freiesten Individuum! Aber Nietzsche hat es verstanden, diesen seelischen Prozess, der sich da in ihm abspielte, mit so goldenem Scheine zu umgeben, dass man die Verherrlichung der Macht — und von nichts anderem handelt das Werk — gar nicht dem Gefühl der Ohn-macht entstammt, glauben mag! Und doch ist diese Dichtung für Nietzsche nichts anderes gewesen, als eine grosse Selbstberuhigung — eine Selbstflucht zu Sich selbst und über Sich selbst hinaus.

Vor allem: der Held, Zarathustra, ist Nietzsche selbst! und seine Analyse des Uebermenschen nur die vergrössert gesehene

Detaillierung der eigenen Sehnsucht, die ihn mit mächtigem, rauschendem Flügelschlage aus seinem Gegenwartslande forttragen und so über seine menschliche Vereinsamung hinwegtäuschen sollte.

Im ersten Teile will er wohl noch — wider sein persönliches Gefühl — zu dem Volke reden: Nachdem er zehn Jahre seines Geistes und seiner Einsamkeit genossen hatte, verwandelte sich sein Herz, — und eines Morgens stand er mit der Morgenröte auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also:

»Du grosses Gestirn! Was wäre Dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest!
Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie die Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken.
Ich möchte verschenken und austeilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Thorheit und die Armen einmal wieder ihres Reichtums froh geworden sind.
Darum muss ich in die Tiefe steigen, wie du des Abends thust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn.
Ich muss, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will.«

Aus einem durchaus altruistischen Empfinden — demjenigen Seelenzustande, den Nietzsche

sonst als den schädlichsten, hassenswertesten hinstellte — will Nietzsche-Zarathustra also seine Lehre vom Uebermenschen verkünden. Erst, als er sieht, dass dieses Volk ihn nicht verstehen kann und sich mit Hohnlachen von ihm abwenden muss, weil es unter dem Einfluss asketischer Ideale, weltbeglückender — ? — Gleichheitstheorieen zu einer schwachen, willenlosen Masse geworden ist, lernt er es meiden und hassen, wie einen kranken, faulenden Kadaver. Von da ab sieht er in ihm nichts als die »Niedergangsform derselben organischen Kraft«, der er gerade neue Aufgangsformen schaffen möchte: so sterben ihm denn diese Alle, diese Viel-zu-vielen, wie ihm einst Gott starb! Und nur wenige auserwählte Jünger, die er lieb hat, will er mit seiner Predigt vom hässlichen, falschen Mitleiden und der schönen, wahren Selbstsucht beglücken — Zu ihnen redet seine Begeisterung nicht wie zu tauben Ohren; ahnend verstehen sie, wenn er sagt:

»Der Uebermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sagt: der Uebermensch sei der Sinn der Erde.
Ich beschwöre euch, bleibt der Erde treu!«

Und doch lässt ihn diese »Erde« in ihrer momentanen Kulturform, diese christlich-demokratische, antiaristokratische Gegen-

wartsmenschheit nicht zur Selbstruhe kommen. Im weiteren Verlaufe dieses ersten Teils und des ganzen zweiten und dritten dazu redet er zwar nicht mehr zu ihr — aber er spricht mit seinen Jüngern über sie. Was er giebt, ist eine glänzende Kritik der Zeit. Die künstlerische Sprache ist durchweg beibehalten, aber der Inhalt ist wissenschaftlich, negativ: eine demonstrative Opposition contra! nicht pro! Der Unterschied gegen Nietzsches andere Schriften, in denen er ganz dasselbe Thema behandelt, ist nur: dass er jetzt die ihm verhassten Gegenwartswerte nicht mehr zu entwerten braucht, sie liegen in all ihrer kleinlichen Dürftigkeit klar vor ihm gebreitet. Und er selbst steht vor uns als zorniger Bussprediger, der in Beispielen und Gleichnissen gegen alle die eifert, die nicht zu ihm gehören können und wollen. Dadurch erhalten wir dann die scharfsinnigen Schilderungen so ziemlich aller Gegenwartstypen; manch ein scheinheiliger Krämer des Geistes muss schamrot seinen Tempel verlassen, in dem er schon so wohlgeborgen geistig feilschen zu können glaubte; die bunten Kleider hat ihm dieser neue Antichrist Nietzsche-Zarathustra vom Leibe gerissen: nun hängen die Fetzen herab und decken die Blösse nicht mehr. In langem, scheuem Zuge wandern sie an uns vorüber, die schlechten

Diener des Staats und der Kirche, die Schein- und Gernegrossen, die falschen Gelehrten und schlimmen Schauspieler, oder wie man die zahllosen Variationen des modernen Bildungsphilisters alle nennen muss! Es giebt wohl kaum einen Schlagworttypus, den Nietzsche hier nicht analysiert hätte. Schonungslos deckt er den eiternden Krankheitsherd auf, aus dem das Gift unablässig rinnt, das das Mark der modernen Menschheit zerfressen hat. Den letzten Grund allen Uebels sieht Nietzsche in dem moralischen Mitleiden: alles Leiden, alle Schwäche, Selbst-Losigkeit, Unpersönlichkeit ist durch nichts anderes in die Welt gekommen, als durch die Lehre von der Nächstenliebe. Der Naturmensch, der »unmoralisch« ist, weil er die Dinge nicht auf ihre Gründe, sondern auf ihre Zwecke und die in den Dingen lebenden Triebe ansieht, weiss von diesem Mitleiden nichts, er lebt instinktiv, nach Gesetzen, die er sich entweder selbst gegeben hat oder die er nach freier Wahl selbst anerkennt. Auf diesen Zustand muss die heutige Kultur menschlich wieder zurückgreifen; bei ihm muss ihre Weiterentwicklung einsetzen, wenn sich diese wieder zu einer grossen, starken Kultur steigern soll. Zum Kinde muss der Geist der Menschheit werden, denn das Kind ist

das grösste Versprechen an die Zukunft. — Auch Zarathustras Schwäche ist dieses Mitleiden noch; immer wieder ergreift es ihn, um ihn zu verführen. Bezeichnend ist für den Künstler Nietzsche, dass Zarathustras grösste, schwerste Verführung — ästhetischer Natur ist. Ich meine eine sehr wichtige und schöne Stelle aus dem vierten Teil: Zarathustra hat sich wieder einmal in die Einsamkeit zurückgezogen, um seines Geistes zu geniessen. Da dringt eines Morgens zu seiner Höhle ein Schrei, ein langer, grässlicher Notschrei. Als er sich nun auf den Weg macht, um die Hilfsbedürftigen aufzusuchen, begegnet er den »höheren Menschen«, denen auch, gleich ihm, Gott gestorben ist, und die nun' zu ihm wollen, weil sie nicht ein und nicht aus wissen. Sie waren es, die den Notschrei ausgestossen: Könige, Zauberer, Priester, Wahrheitssucher u. s. w. Auch Zarathustras eigener Schatten ist dabei. Und dann: der »hässlichste Mensch« der ästhetische Mörder Gottes, der Gott nicht ertrug, weil Gott ihn sah. Als Zarathustra den sah, da fiel ihn das Mitleiden so hart an, dass er niedersank, »wie ein Eichbaum, der schon lange vielen Holzschlägern widerstanden hatte«. Aber er erholte sich auch von dem Entsetzen, das ihn da mit kaltem Finger befasst hatte und lud diesen

hässlichsten Menschen mit den anderen höheren Menschen in seine Höhle zu Gast. Bei dem Gastmahl aber lehrt er diese »Betrübten im Geiste« alle wieder lachen und tanzen. Der hässlichste Mensch aber dankt ihm vor allen anderen: »um dieses Tages willen bin ich zufrieden, dass ich das ganze Leben lebte. War das das Leben? Wohlan, noch einmal!« sagt er zu Zarathustra und spricht ihm damit so recht aus dem Herzen. Zarathustra aber wandelt sich vom Bussprediger zum Propheten und verschenkt an seine Gäste diese grösste Weisheit seines Lebens: Alles andere will etwas anderes: Nur Lust will nicht Kinder — Lust will sich selbst, will Ewigkeit, Wiederkunft: ewige Wiederkunft. Darum singt, ihr Menschen, ihr höheren Menschen! singt diesen Rundgesang, den euch Zarathustra dichtet:

»O Mensch! Gieb Acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
‚Ich schlief, ich schlief —,
‚Aus tiefem Traum bin ich erwacht: —
‚Die Welt ist tief,
‚Und tiefer als der Tag gedacht.
‚Tief ist ihr Weh —,
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
‚Weh spricht: Vergeh!
‚Doch alle Lust will Ewigkeit —,
‚— will tiefe, tiefe Ewigkeit!‘«

Solange die Menschheit sein wird, darf dieser

Daseinstrieb, der Drang, durch die Macht zur Lust und zum Genusse des Lebens zu gelangen, nicht absterben. Nur, wenn sie von ihm schwellend erfüllt ist, wird diese Menschheit jener Kultur entgegenreifen, von der Nietzsche-Zarathustra träumt und zu der sein ganzes Wesen schon gehört — mag ihn auch mancher persönliche allzumenschliche Zug an die Dekadence seiner Zeit binden! Von seinem Höhenperspektivenstandpunkte ist diese Dekadence selbst ja nichts anderes, als ein Uebergang und ein Untergang, ein gutes Zeichen der Gesundung — die letzte Wegstrecke vor dem Reiche der Uebermenschen. Und gerade so, wie Nietzsche diese mystische Gestalt des Uebermenschen in seinem begeisterten Rauschzustande phantastisch gross, übergross sah, so schoben sich schliesslich die Erscheinungen überhaupt vergrössert vor sein geistiges Auge . . . namentlich in diesem vierten visionärsten Teile von »Also sprach Zarathustra« wachsen seine dichterischen Ausdrucksmittel ins Gigantische: Erde, Luft und Meer — Sonne, Mond und Sterne: das sind die lyrischen Bilder, aus deren künstlerischer Anschauung er seine neue, ureigene Form gewinnt. Weit hinter ihm liegt alles Kleine, Kleinliche — alles Nur-Irdische. Des engen, ängstlichen Forschens ist er gründlich müde geworden: ein anderes

Labyrinth hat er sich ja gefunden — Er, der kein Wahrheitssucher mehr sein will! »Was ist mir Geist?« fragt er sich. Leben ist Alles! Und andere Feste verspricht er denen, die ihm, dem neuen Theseus, mit dem neuen Ariadnefaden hinein folgen in das goldene Helldunkel seines heimlichen Kaiserreiches, um den zweiten Gott zu suchen, den Zarathustra der Menschheit geoffenbart: Den Menschengott Dionysos, der den Thron des Gottmenschen Christus eingenommen hat und dem er seine trunkenen Lieder der ewigen Lust singt: die Dionysos-Dithyramben. Und wie am Anfang der Dichtung, so tritt auch am Ende Zarathustra wieder vor die Sonne hin und spricht zu dem grossen Gestirn mit den Worten seiner höchsten Hoffnung:

»Diess ist mein Morgen, mein Tag hebt an: heraufnun, herauf du grosser Mittag! — —«

Aber — diese Sonne über ihm hat ihre Glut zu heiss und zu heftig verbrannt. Schwere Nebel dunsten auf und legen sich mit trübe schimmerndem Schleier vor den roten blinden Ball: der Mittag währt kürzer, als Nietzsche-Zarathustra gedacht hatte. Und in düstrer Vorahnung eines nahen unabwendbaren Schicksals singt der Verkünder des ewigen

Lebens sein schönstes Lied — sein Sterbelied:

»Tag meines Lebens!
die Sonne sinkt.
Schon steht die glatte
   Flut vergüldet.
Warm atmet der Fels:
   Schlief wohl zu Mittag
das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?
   In grünen Lichtern
spielt Glück noch der braune Abgrund herauf.

Tag meines Lebens!
gen Abend gehts!
Schon glüht dein Auge
   halbgebrochen,
schon quillt deines Taus
   Thränengeträufel,
schon läuft still über weisse Meere
deiner Liebe Purpur,
deine letzte zögernde Seligkeit ...«

Die ganze Tragik Nietzsches liegt in dieser schmerzensgrossen Heiterkeit im Tode noch: dass er nicht Morgenröte und Abendröte zugleich sein durfte: dass er den langen schweren Kampf wohl zu kämpfen hatte, um die alten Werte zu zerbrechen aber nicht die Zeit der kraftvollen Jugend, um die neuen — wohl aufzubauen, aber nicht — auszubauen! Nietzsche steht mit seinem brennenden Schwerte an der Pforte, die zu einem neuen Paradiese auf Erden führt. Aber nur im Geiste durfte er es schaffend

schauen: in ihm zu leben war ihm versagt. So war sein Dasein nur ein halbes — eine Frage, auf die die Antwort fehlte: jähe Nacht sank auf ihn und überschattete sein mächtiges Promethidenhaupt mit ewiger Blindheit . . .

Doch das ist Nietzsches intimstes persönlichstes Menschenlos —; es würde von rein biographischem Interresse sein, wenn nicht zugleich das Echo seines ganzen schweren düstren Lebens in ihm ausklänge . . . Der Wahnsinn, in den die Genialität seiner Natur zum Schlusse ausartete: das war die rechte, die einzig mögliche Antwort auf jene Frage, die seine Schöpfungen der Menschheit stellten. Und rückt man Nietzsches Persönlichkeit einmal nicht in die helle sonnenfrische Beleuchtung, in die er sie selbst diktatorisch stellte, oder doch gestellt wissen wollte — fügt man sie in den allgemeinen Gang der Kunstentwicklung unserer Zeit ein und beurteilt man sie nicht vom Standpunkte seiner erträumten, sondern einer thatsächlichen, relativ fertigen Kultur aus: so ist sein Schaffen sogar nur eine halbe Frage, eine sich verschluckende, stotternde, zögernde Frage.

Nimmt man in dieser Weise nur den Philosophen und den Ethiker, vor allem aber den Psychologen Nietzsche, so mag das

Resultat vielleicht positiver ausfallen — für den Dichter ist es durchaus negativ!

Nur als Vorläufer erscheint er — als Späher, den die alte Kultur in die Wildnis der neuen ausschickte und der darin umkam; freilich: nicht ohne die Zweige zu knicken, die den nachrückenden Massen die Richtung zeigten, die sie nehmen mussten. Welchen Wert aber können diese Zweige noch haben, wenn die Heerstrasse einmal glücklich gebahnt ist?!

Die Kulturzugehörigkeit Nietzsches, des Dichters, kann daher nur eine indirekte sein. Der Mensch, der Zarathustra also sprechen liess, ist eine jener tragischen Naturen, die dazu verurteilt sind, zwischen zwei Zeiten, also eigentlich zeitlos, zu leben und an diesem Zwiespalte zu Grunde zu gehen; halb gehören sie einer in ihrem Wesen bereits vergangenen, untergegangen Epoche an — halb zählen sie zu einer neuen aufgehenden Generation, die nur ihre volle Äusserung noch nicht gefunden hat.

Nietzsche konnte sich in seiner Gegenwart nie zurecht finden. Als Denker nicht — und auch als Dichter, als Mensch nicht! Wie sich sein Gehirn bewusst jenseits von den guten und den bösen Gegensätzen stellte, die diese Gegenwart ausmachten, so stand

auch sein Gefühl jenseits von ihrem hin und her schwankenden Leben überhaupt!

Wohl ging er dem Dasein bis zu seinen letzten theoretischen Gründen nach — aber was er auf diesem verwegenen gefährlichen Wege verlor, oder vielmehr: was er eigentlich nie besass, war der praktische Kontakt mit der Gegenständlichkeit der Dinge.

Beide: Leben und Kunst tragen bei Nietzsche dieses Merkmal der Einseitigkeit!

Von all den Menschen, zu denen er in nähere sympathische Beziehung trat, konnte ihm nicht ein einziger auf die Dauer folgen und treu bleiben: es kam immer ein Augenblick, in dem das Band riss, reissen musste, weil Nietzsche in dem Wesen jener scheinbar Gleichgesinnten etwas entdeckte, was zu ihm nicht passte; sie rangen noch mit dem, was er schon überwunden hatte: darum wurden sie ihm klein, hassenswert und seiner nicht mehr würdig. Vor allem hat man von keiner Frau gehört, die tiefer in Nietzsches Leben eingriff. Das feminine Element war ihm fremd, weil es im Grunde sein eigenes war. Der Mann in ihm war zerstört, als Temperament gebrochen und auf geistige Selbstbefriedigung angewiesen — dazu verdammt, sein ganzes Leben hindurch nur mit sich selbst Zwiesprach zu halten. Was aber

ist diese Unfähigkeit zu Freundschaft und Liebe anders, als Unfähigkeit zum Leben?!

Nietzsches ganzer Individualismus ist schliesslich nur die Kehrseite seiner persönlichen Hilflosigkeit diesem Leben gegenüber: er wuchs ins Riesenhafte, Ueberdimensionale aus und schlug oft in ausgesprochenen Grössenwahnsinn um, weil Nietzsche sich mit sich selbst bescheiden musste und doch nicht — konnte! Das Gefühl des Allein-Seins, der Vereinsamung steigerte sich mehr und mehr zu dem Bewusstsein, ein Ausgestossener zu sein, dem alle Distanz zu seiner Mitwelt verloren gegangen war. Nietzsche wusste das sehr wohl: nie gab er tiefer über sein wahrstes, ehrlichstes Wesen Bescheid, als da er das schon einmal zitierte Wort vom »auf Ewig Abhandengekommenen« aussprach. Seine geistige Physiognomie zeigt denn auch alle Merkmale einer Tschandalanatur unserer Zeit schmerzhaft und deutlich ausgeprägt. Unzugehörigkeit zur Menschheit steht da geschrieben — Unfähigkeit zum Genuss, Unzufriedenheit, Ohnmacht, Trotz und verhaltene Erbitterung. Immer war Nietzsche der Kranke, dem die eigene Schwäche die Befriedigung seiner Gelüste verbat; wie keine andere Persönlichkeit unserer Zeit illustriert er uns den Begriff: Dekadent.

Es ist das um so tragischer, als Nietzsches Sehnsucht ja gerade Feste der jauchzenden, kraftüberschüssigen Gesundheit feiern wollte, Aber nur als Zuschauer, als Gast seiner selbst nahm er an jener Hochzeit von Licht und Finsternis teil, von der er alle Zeit träumte — als ungebetener Eindringling, der sich selbst hinauswies und sich die Schwelle verweigerte, die zu seinem Glücke führte. Ruhelos musste er wandern, an den Thüren der Menschheit vorbei und hinaus in die Nacht und die ewige Dunkelheit. Das unstete Dasein, das Nietzsche zuletzt als »fugitivus errans« lebte, entsprang denn auch im Grunde gar keinem Freiheitsdrang, sondern einem Unfreiheitszwang, einer Nervosität, der er nicht gewachsen war und die in seiner Seele sich vergeblich durch Bethätigungen zu beruhigen suchte. Das Wort »Freiheit« war nur eine schöne Formel, die sein herrisch-ästhetisches Naturell zufriedenstellen musste. An seinen Inhalt glaubte er in dem extremen Sinne, den er ihm gab, ganz gewiss nicht. Gerade seine persönlichsten Schöpfungen, die »Gedichte« und »Also sprach Zarathustra« zeigen deutlich, dass Nietzsche vor sich selbst, vor seinem ehrlichen, tragischen Selbst nie als der starke Uebermensch, sondern als ein sehr schwacher Menschlich-Allzumenschlicher

dagestanden hat. Der Egoist, der in ihm war und der er ganz sein wollte, litt an einem permanenten Altruismus. Auch seine Art der späteren Jahre, in Aphorismen zu schreiben, dokumentiert vor allem das Zerrissene, Zerfahrene seines Charakters — mag auch ein Aphorismus den anderen ergänzen und durch das sprunghafte Gefüge glänzender Geistesblitze das Schema eines festen Systems durchschimmern! Das dichterisch Wesentliche ist Nietzsche nicht gelungen: jenen Kontakt mit dem Stoffe herzustellen, von dem ich sprach: seinem System die innere belebte und wieder belebende Form des dominierenden Grundgedankens zu geben; im Gegensatze zur äusseren Form des künstlerischen Ausdrucks, die ja bei Nietzsche vollendet, im letzten Sinne vollendet ist und so sein ganzes Werk übergoldet — freilich nur mit einem täuschenden Scheine! In Wirklichkeit verhüllt sie die Einseitigkeit seines theoretischen Genies, das vergeblich darnach ringt, den Denker mit dem Dichter in Ausgleich zu bringen. Als Denker war Nietzsche eben nur Dichter, und als Dichter nur — Künstler. Kein greifbares Wesen, keinen Helden unserer neuen Seelentragödien schenkte er uns, als er den Uebermenschen schuf, um ihn an die Stelle des alten Gottes zu setzen;

er gab nur ein grosses wesenloses Symbol, ein unendlich erhabenes Phantom! Nietzsche hat einmal den Wert einer Persönlichkeit kurz und erschöpfend definiert: man solle ihn nach dem Grade bemessen, in welchem ein Mensch auf seine Erlebnisse den Stempel des Ewigen zu drücken vermag. Wendet man diese Definition nun auf Nietzsche selbst an, so ist sofort klar, warum sein Werk eigentlich schon als Reliquie, als kostbare, prachtbeladene Reliquie entstand: Nietzsches Erlebnisse waren ewige — allzuewige — Wahrheiten, die die Menschheit in solcher Form noch nicht gehört hatte. Es braucht also diese Form der Allgemeinheit nur zugänglich zu werden und das Werk Nietzsches ist der Gefahr ausgesetzt, dass es als grosse Selbstverständlichkeit, als Gemeinplatz empfunden wird. Eine Zuchtrute, eine Geissel Gottes ist es — ein Erziehungsmittel, dessen die moderne Menschheit für eine kurze Zeitspanne bedarf. Hat sie aber die Lehrjahre hinter sich, und ist der neue Lebensoptimismus, den Zarathustra auf Grund seiner neuen Moral und seiner neuen Moralpsychologie theoretisch predigte, Praxis geworden, so wird dieser pädagogische Wert in sich selbst zusammenfallen müssen. Die Entwicklung, die die Dichtung unserer Kultur seit Nietzsche genommen, hat bereits gezeigt, dass sie

heute schon reif genug ist, um künstlerische Menschen hervorzubringen, die nicht nur jenseits von den Werten der Menschheit zu schaffen verstehen — aus einem ekstatischen Rauschzustande heraus, der nicht neben den Erscheinungen des Lebens, sondern mitten darin steht, in sich selbst das Gleichgewicht von Positiv und Negativ erzwingend. Die Begeisterung, aus der Nietzsche seine Dichtungen schöpfte, war eigentlich unecht, angezüchtet, gewollt: sie sollte ihn über sich selbst belügen! sie war nicht chaotisch, nicht aus dem Urgefühle des Seins geschöpft, sondern nervös, krampfhaft, exaltiert. Mehr Sehnsucht als Erfüllung. Und zwar die Sehnsucht einer durchaus apollinischen Natur nach ihrem Gegensatze, nach dem Dionysischen. Nur so kann man sich erklären, warum Nietzsche formal gerade so Grosses erreichte, so neuschöpferisch und dabei erschöpfend wirkte. Ich sagte bereits an einer Stelle, als ich von seinen Gedichten sprach, dass von ihm geradezu die Grammatik des neuen Ausdrucks her datiere. In seinem Stil ist eine Linie vorgezeichnet, die nicht ergänzt werden muss — eine Linie vielmehr, die fertige Thatsache ist und nun aus sich selbst in die Zukunft weiterläuft. Nietzsche hat das selbst wohl nicht einmal für möglich gehalten, hat gar nicht gewusst,

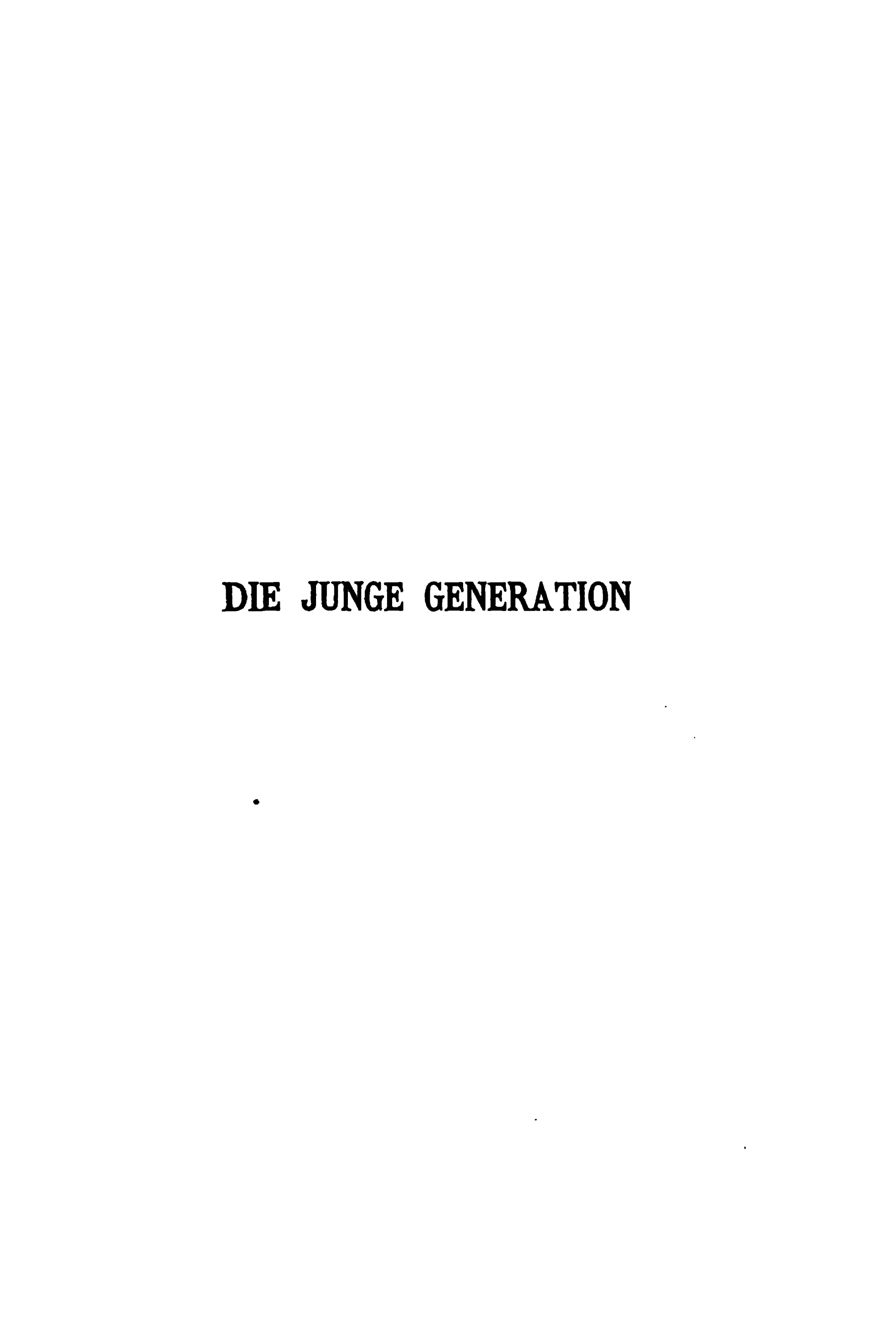
dass er in dieser Form, die er seinen Dichtungen gab, den Kunststil einer ganzen Epoche ausdrückte. Daher konnte ihn der Gedanke, die Idee, die bei ihm so leicht zur fixen Idee wurde und ihn als Dichter des Stoffes nicht aufkommen liess, als Dichter der Form, als Künstler nicht niederdrücken. Wer weiss, ob diese Form nicht auch nur halb, unvollendet geblieben wäre, wenn Nietzsche sie sich nach vorgefasster Absicht zudiktiert hätte! So aber fliesst in ihr schon jener Rhythmus des modernen Lebens, von dem ich zu Anfang deshalb so eingehend sprach, weil er das einzigste Mass einer zeitlichen Kunst ist. Vor allem sind es die Gedichte, die er sich selber zusang, auf dass er seine letzte Einsamkeit ertrüge; sie werden getragen von der Leichtigkeit einer neuen Lebensanschauung, der das Leben wieder um seiner selbst willen da ist! An diesen Gedichten lernen wir, was Nietzsche nicht konnte: neben der Einsamkeit auch die Gemeinsamkeit, das Daseinmüssen in unserer Kultur ertragen — und diese Kultur selbst tragen, weitertragen, ihrer letzten grossen Vollendung zu. Was Nietzsche nur für sich empfand, als er seine Dionysos-Dithyramben mit apollinischer Meisterschaft schrieb — nur für Sich und die Abgeschlossenheit seines ICH: das geleitet uns

mit uns selbst fort, in den Wirbel der Zeit hinein, in die Flut der Entwicklung. Gerade für uns gelten die herrlichen Worte:

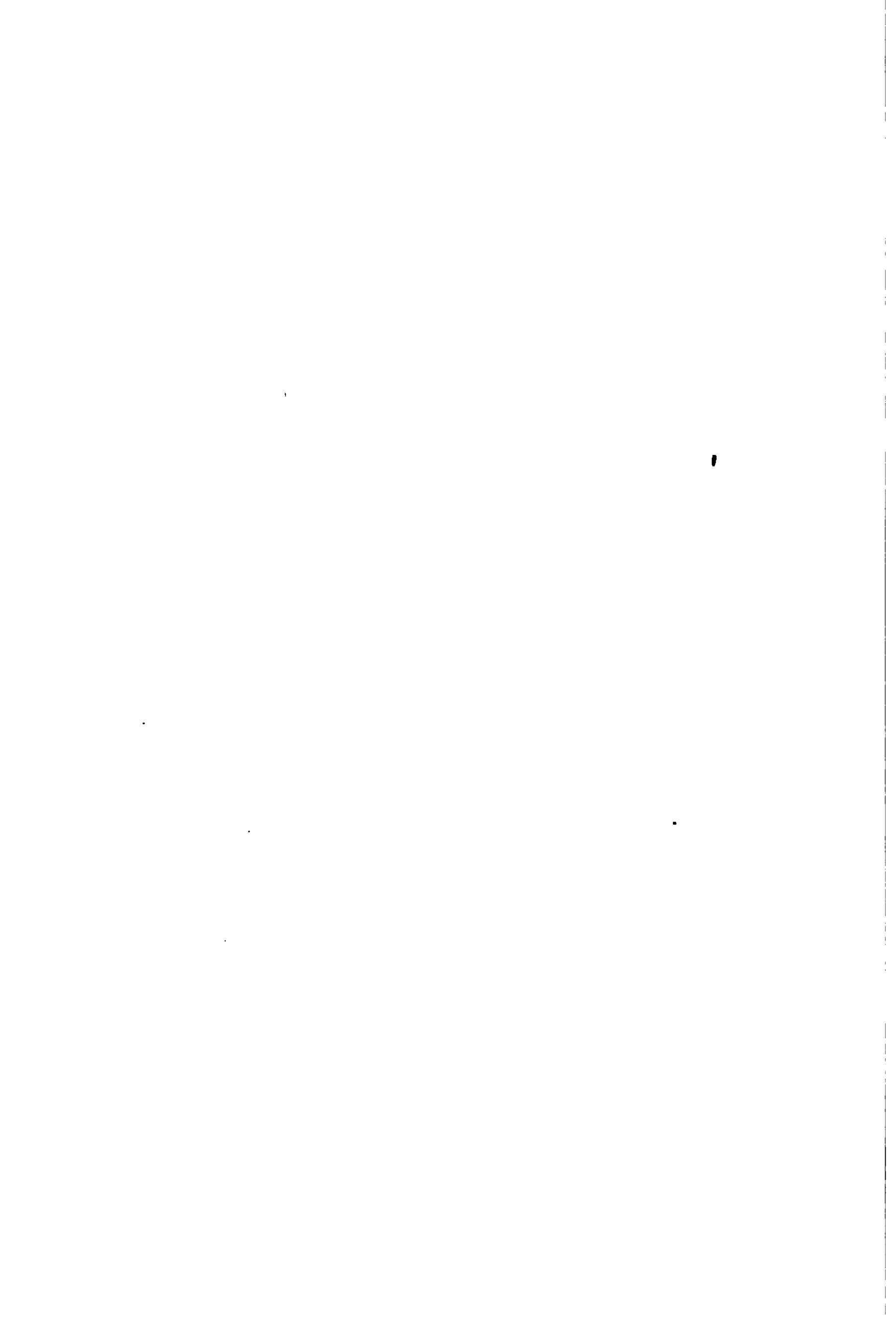
»Rings nur Welle und Spiel.
Was je schwer war,
sank in blaue Vergessenheit, —
müssig steht nun mein Kahn,
Sturm und Fahrt — wie verlernt er das!
Wunsch und Hoffen ertrank,
glatt liegt Seele und Meer.

Siebente Einsamkeit!
Nie empfand ich
näher mir süsse Sicherheit,
wärmer der Sonne Blick.
— Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?
Silbern, leicht, ein Fisch,
Schwimmt nun mein Nachen hinaus ...«

Wohin uns die Welle treiben wird? Wir können es nicht wissen. Sah doch unser grosser Vorkämpfer selbst das ferne Ziel nur wie ein irres grünes Licht im grauen Nebel. Er ging in dem Sturm seines Lebens zu Grunde, weil er die Klippen und Felsen nicht kannte, an denen auch der stärkste Menschenwille zerschellt. Aber mit brechendem Auge hat er sie uns gezeigt, bevor ihn die dunkle Flut verschlang: Nun gilt es, sie zu umschiffen und sie bei unseren Irrfahrten sogar noch dienstbar zu machen . . .



DIE JUNGE GENERATION



Die junge Generation.

M. l. Hans Merian in Dankbarkeit!

Der neuen Anschauung von Welt, Leben und Individuum, die Nietzsche, der Kulturprophet, etwas zu sonnig in die düstren Wolken seiner Zeit gemalt hatte, wurde bald ihr phantastischer Zukunftscharakter genommen: gegen Ende der achtziger Jahre wuchs eine Generation herauf, deren Blut nach der veränderten Gesetzmässigkeit bereits circulierte — wenn auch unregelmässig, stockend, oft den gesunden Herzschlag aussetzend. Diese Generation brauchte alles, was sie neu fühlte, nicht erst mühsam zu beweisen, intellectuell vor sich selbst zu rechtfertigen. In ihrem ursprünglichen, wenn auch aus Naivetät und Raffinement ganz seltsam und unproportional gemischten Empfinden, waren schon jene geistigen Hemmnisse weggeräumt, über die ein Nietzsche nur fortkonnte, wenn er die Augen schloss und einen waghalsigen Saltomortale in die jenseitigen Gefilde Zarathustras schlug.

Freilich: ein wenig gewollt, posiert und dadurch komisch, wirkten die neuen, diese geborenen Uebermenschen schon! Aber sie besassen immerhin das, was der mächtigen Promethidennatur ihres Vorkämpfers gerade am meisten gefehlt hatte: Jugend!

Eine Kraft lebte in ihnen, die sich reell, nicht nur ideell zu bethätigen suchte; und rang sie künstlerisch nach einer Auslösung, so war es, mehr als bei Nietzsche, das Wesen der Dinge, das sie darzustellen unternahmen, — nicht deren gedanklicher Sinn! Diese Kraft war überschäumend, trotzig, rebellisch . . . wenn es not that, konnte sie auch einmal brutal werden. Sie zu brechen, war unmöglich. Höchstens konnte man sie bändigen; doch schlug sie sich — nach dem warnenden Vorbild Nietzsches, — niemals selbst in die eigenen Fesseln irgend einer fixen Idee.

Der grosse Unfreie, Unzeitgemässe hatte sich an seine Lehre vom Kommenden, noch nicht Thatsache Gewordenen mit so zäher, verzweifelnder Angst geklammert, weil er an ihren utopischen Wert innerlich garnicht glaubte.

Der jungen Generation war die europäische Zukunft eine Selbstverständlichkeit! — oh! diese Zukunft: diese »Aera des psychologischen Verständnisses« aller Erscheinungen und der

daraus resultierenden Selbstfreiheit in Lebensanschauung und Lebensbethätigung! Sie glaubte an eine Epoche sinnlicher und vor allem geistiger Vollkultur so rührend fest, dass ihr der leiseste Zweifel wohl die einzigste Sünde schien, die man überhaupt noch begehen konnte: morgen, spätestens übermorgen musste ja das feurige Strahlenrad des erwarteten Tages am Horizonte aufgehen und das trübe stickige Nebelgrau der Gegenwart zerbrennen. Höchstens über die Formen, zu denen sich diese begeistert gepriesene Zukunft verhärten würde, durfte man disputieren: würde das paradiesische Zeitalter thatsächlich durchaus anarchischer Natur sein? oder sollten sich doch nach wie vor noch gewisse soziale Instinkte bemerkbar machen? Eigentlich waren diese Fragen ja nebensächlich, unnütz; warum sich den Kopf um ihretwillen zerbrechen, da man ihre Beantwortung in allernächster Zeit selbst miterleben musste!? Nun — die Thatsache, dass d i e s e Gegensätze innerhalb des Anschauungskreises damaliger Zeit nicht in bleibende Kunst umgesetzt wurden, beweist heute, dass sie nicht gerade sonderlich tief im Wesen jener Zeit ruhten: weder der praktische Altruismus, noch der praktische Egoismus, weder Sozialismus noch Anarchismus, haben ihren grossen Dichter gefunden.

Die innere Bedeutung jener Jahre liegt menschlich kulturell und damit auch künstlerisch auf einer durchaus anderen Bahn — geht man ihr nach, so findet man, dass sich das Wesen dieser Bedeutung schliesslich in die eine Frage zusammenfassen lässt: wie fanden sich diese jungen Dichter mit ihrer Zeit ab, trotzdem das ersehnte geistige Kaisertum immer noch nicht den heimlichen Mantel ablegen wollte, um der Menschheit seinen goldenen Glanz zu schenken. Und weiter: in welche Beziehung setzen sie sich, wenn auch gezwungen, ungern, zu ihrer Umgebung und wie formulierten sie diese Beziehung in ihren Schöpfungen?

Dass sie überhaupt schon schufen, war eigentlich eine kleine Glaubens-Inkonsequenz. Nun — die Sehnsucht ist ja ein religiöser und damit auch ein künstlerischer Faktor; zumal wenn sie sich nicht so kritisch wie bei Nietzsche äussert.

Die jungen Dichter fühlten, dass das ewige Abwarten und vergeblich in die Zukunft Spähen ihre geistige Spannung lähmte; es machte sie müde, nervös und am Ende doch auch ein wenig skeptisch. Zudem brauste es in ihnen wie junger Frühlingssturm, der die Zeit aus dem Winterschlaf wachrütteln will: austoben mussten sie sich, die aufgespeicherten Kräfte entladen — und wäre es

nur, um eine alte Welt verbrecherisch zu zerschlagen, wenn sie schon die neue nicht selbst errichten konnten.

Dabei schaute das Kulturbild der damaligen Zeit in Wirklichkeit schon viel harmonischer aus, als die junge Generation sehen konnte — sehen wollte: es war eine Epoche der entfesselten Instinkte; doch schon mit der Triebrichtung in diesen Instinkten, sich selbst zugleich wieder zu bändigen!

Davon konnten die jungen Dichter nicht gut wissen: sie kamen meist aus kleinen bürgerlichen Verhältnissen und lebten — vorwiegend Studenten — in einer so engen drückenden Atmosphäre dahin, dass ihnen der freiere, perspektivenreichere Ausblick so gut wie genommen war. Was sie vom Leben kannten, waren Freunde, denen es ebenso ging wie ihnen, Bücher, kleine Mädchen und Geldsorgen. An ihren eigenen winzigen Leiden bemassen sie die grossen einer Umgebung, die ihnen fremd war. Das hatte dann zur Folge, dass sich in ihrem Urteil die Dinge willkürlich, zufällig verschoben. Der äussere Wert wurde zum inneren, das Wesentliche zum Unwesentlichen — und umgekehrt! Doch hatten sie wohl selbst das dunkle Gefühl, das Leben durch ein Vergrösserungsglas zu sehen, dessen Linse nur auf ihr individuelles Auge eingestellt war. Ledig-

lich so kann man sich erklären, warum sie, die sich der Zeit ja in etwa anzupassen vermochten, trotz ihres Uebermenschenbewusssteins den Erscheinungen der Zeit verlegen, schüchtern gegenüberstanden und sich unsicher und permanent beängstigt fühlten. Auch Nietzsche, der Weltmann, fand sich ja in seiner Zeit nicht zurecht. Der Unterschied ist nur der, dass Nietzsche schliesslich freiwillig, wenn auch resignirt, verbittert, verzichten lernte, während die junge Generation gern — oh! und wie gern! — in ihrer zeitlichen Umgebung aufgegangen wäre; menschlich gaben die jungen Dichter den Versuch nie auf — und mochten sie vor den brutalen Faustschlägen ihres Geschickes auch noch so oft taumelnd zurückweichen müssen: an die Stelle der lachenden Begeisterung trat höchstens ein kalter Cynismus! und sie blieben, was sie waren: Imperatoren dieses Schicksals, Ironiker des Lebens! — freilich nur in der Theorie. Doch unternahmen sie es auch künstlerisch immer wieder, sich plastisch in das Zeitbild zu stellen und es so richtig zu fixieren.

Den sichern Instinkt für die Lösung dieser Aufgabe brachten sie auch wohl mit — aber sie vermochten ihn nicht zu dirigieren: bald verweilte er bei dem einen Kulturphänomen zu lange, bald bei dem

andern zu kurz. Reichte das Gefühl nicht aus, um ungetrübte Klarheit zu gewinnen, so nahmen die jungen Dichter den Verstand zu Hilfe — und das Gefühl reichte meist nicht aus! Beide Mittel zur Erfassung eines Stoffgebildes zu konzentrieren, war ihnen unmöglich. So entstanden diese zerrissenen, zerfahrenen, unklaren Werke, in denen es mitten zwischen öder Flachheit und trüber Geschmacklosigkeit von blendendem Geiste funkeln, von rasender Schönheit blitzen kann. Den letzten Wertmesser grosser Kunst darf man an sie daher von vornherein nicht anlegen: was nützt es, einen zentralen Ausgleich von Positivem und Negativem da zu suchen, wo er nur in Einzelheiten zu finden ist!? In diesen Werken liegt das Abstrakte in beständigem Kampfe mit dem Konkreten, das spezifisch Traditionelle mit dem spezifisch Modernen, das Nur-Gegenwärtige mit dem Nur-Ewigen: es sind das ihre Fehler und zugleich ihre Vorzüge, weil in diesem Kampfe immer ein Stück zuckender Künstlerseele losgerissen wird, die hinter den Zeilen gewissermassen spürbar verhaucht. Mit diesen Werken ist es genau wie mit ihren Schöpfern: zwischen den Zeiten stehen sie, schwankend, hin- und hertaumelnd, langsam sinkend, versinkend . . . Alle Motive, die in ihnen angeschlagen werden, mögen sie nun psychisch,

ethisch oder lediglich ästhetisch sein, klingen nur halb aus und bleiben halb ununtersucht, unbewertet. Bald ist etwas übergross auseinandergezerrt, bald unnatürlich klein, verschrumpft gesehen. Fragen werden aufgeworfen, grosse berechtigte Fragen, aber — die Antworten bleiben aus; höchsten dass man das verzweifelte Experiment sieht, sie künstlich zu konstruieren.

Am besten, mitunter geradezu meisterhaft ist die Psychologie; vor allem die Autopsychologie. Freilich spürt man den grossen Lehrer ein wenig zu häufig: Dostojewski! Wie bei ihm sind die seelischen Konstellationen auch keine Rechenexempel, die restlos aufgehen — und wie bei ihm ist es das Gute, dass der Rest, der da bleibt, derselbe ist, den auch das Leben stehen zu lassen pflegt.

Freilich glaubte die junge Generation von diesem Rest, dass er — in Kunst und Leben — eine Lücke sei, die von der verfeinten, wissenschaftlich geschulten Seelenkunde der Zukunft noch einmal voll ausgefüllt werden würde.

Immerhin aber musste dieses Faktum, mag man es nun Rest oder Lücke nennen, den Glauben an eine lediglich analytische Psychologie stark erschüttern. Und in der Psychologie überhaupt schien ja, wie ich in

anderem Zusammenhange bereits andeutete, der jungen Dichtern das alleinige Kultur- und Kunstprinzip kommender Tage zu liegen. Sie fühlten nun mehr und mehr, wie sehr ihnen die synthetische Kraft fehlte und wie sehr dieses Fehlen ihr Gestaltungsvermögen beschränkte. Das Bewusstsein, im besten Falle immer nur einzelne Erscheinungen, Einzelheiten an Erscheinungen erschöpfen zu können, schlug schliesslich als dumpfes Trauergefühl in der Psyche der Jünglinge nieder. So wurden sie als Künstler, was sie als Menschen, kraft ihrer lebenswilligen Jugend, nicht sein konnten: Pessimisten — und zwar Pessimisten eines Kunstgefühls, das in den Dienst eines registrierenden Verstandes gestellt war, Pessimisten ihrer schöpferischen Fähigkeit, und — da sie ja nicht, sondern die Zeit, die noch immer nicht kommen wollte, die Schuld trug — Pessimisten der Zeit, nicht aber Pessimisten des lebendigen Lebens. Aufgeben konnten sie ihren glühenden Glauben an die Zukunft nicht, — sie hätten sich selbst aufgeben müssen! Aber zurückdämmen mussten sie ihn schon. Und so beschieden sie sich denn: nicht wie Nietzsche, als Mensch, sondern als Künstler, als schöpferische Persönlichkeit:

Ich weiss — ich weiss: nur wie ein Meteor,
der flammend kam, jäh sich in Nacht verlor,

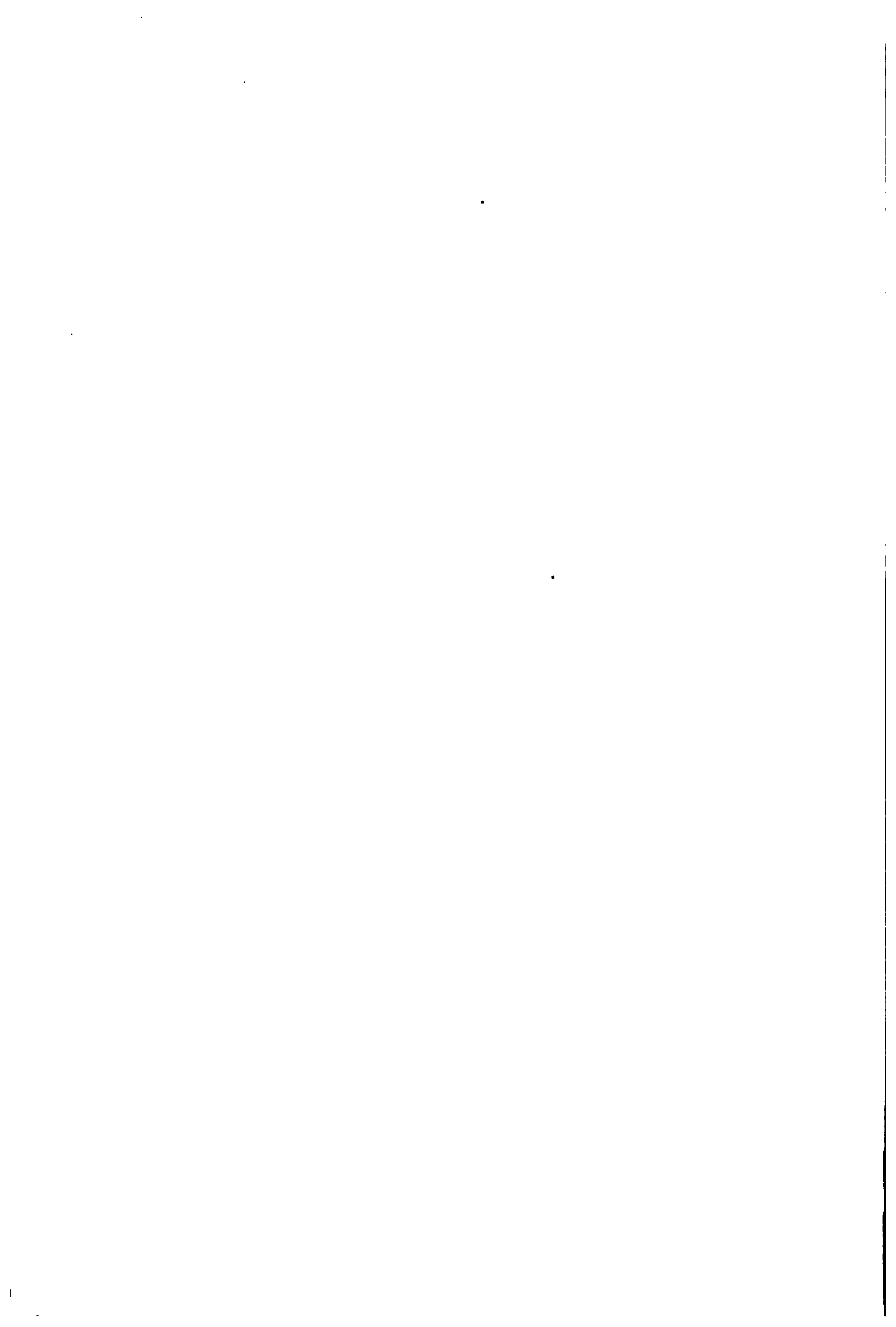
werd ich durch unsre Dichtung streifen!
Die Laute rauscht. Es jauchzt wie Sturm-
gesang —
wie Südwind kost — es geht wie Trommelklang
mein Lied — und wird in alle Herzen greifen . . .

Dann bebts jäh aus in schriller Dissonanz . . .
die Blüten sind verdorrt, versprüht der Glanz —
es streicht der Abendwind durch die Cypressen . . .
Nur wen'ge weinen . . . sie verstummen bald . . .
Was ich geträumt: sie geben ihm Gestalt —
ich aber werde bald vergessen . . .

gestand sich der Dichter ein, den ich allein aus seiner ganzen Generation herausgreife, weil er innerhalb des eingeschränkten Kreises, der ihm gezogen war, relativ Unvergängliches geschaffen hat: Herrmann Conradi!

ZEITOPFER

(Hermann Conradi)



Zeitopfer.

Das unruhige gequälte, aber niemals verzweifelnde Temperament dieses jungen, frühverstorbenen Dichters ist typisch für die anderen, die um ihn standen. Alles, was ich zuvor von dem Gesamtcharakter seiner Generation sagte, gilt von ihm in besonderem Masse: die seelischen Werte und Nicht-Werte derselben steigerten sich in seiner Psyche zu ihrem Extrem. Etwas anderes als sie wollte er auch nicht, aber — er wollte es grösser! Das Ziel war dasselbe: nur sah es Conradi in seinem dunklen, visionären Empfinden heller, wirklicher: seiner analytischen Kraft entsprach etwa schon eine — allerdings gebrochene — synthetische!

Die ungeordnete ruckweise Entwicklung seiner Generation, von der ich zu Anfang sprach, hat sich bei Conradi am natürlichsten, logischsten vollzogen.

Den früheren Zukunftsglauben seiner Zeitgenossen äusserte er begeisterter — und die

spätere unerbittliche Zurückdämmung dieses Glaubens fühlte er infolgedessen tiefer, schmerzlicher . . .

Dabei war Conradi sich schon über die Stellung, die seine Generation in der allgemeinen Menschheitsentwicklung einnehmen würde, vollständig klar.

Das citierte Gedicht deutet es an und seine theoretischen Schriften, wie viele Stellen in seinen Romanen und Novellen beweisen es — was er als Lyriker gern verschwiegen hätte, als Denker gesteht er es mit rücksichtsloser und tragischer Offenheit ein: Er und alle seine gleich ihm strebenden Zeitgenossen sind nur Opfer, die diese Zeit brutal auf den Markt des Lebens ausspie, Untergehende und in ihrer Sehnsucht Hinübergehende, ideologische »Kandidaten der Zukunft« . . . Und das einseitig verzerrte Bild, das sie sich von dem Verhältnis dieser Zeit zu dieser Zukunft machen, zeigt nichts als das zerrissene, höchstens in einzelnen Zügen richtige Antlitz einer Uebergangsepoche, die auf dunklen Entwicklungswellen vorläufig ziellos, aber sichern Trieben gehorsam, dahinschwellt.

Conradi wusste, wie ich sagte, genau: was von dieser Gegenwart galt, das galt auch von denen, die darin standen, das galt von ihm selbst: Uebergänge bergen Unter-

gänge in sich . . . und nur durch Untergänge werden Aufgänge gerechtfertigt.

Was der Zeit not that, das fehlte auch ihm: Ziele, in deren Richtung sich die Triebe zusammenschliessen konnten.

Diese Ziele mussten also gesteckt werden, — ihm und damit der Zeit!

Hier setzte die kulturerzieherische Aufgabe ein, die Conradi sich wohl gestellt, aber n i c h t gelöst hat.

Wie die geistigen Ziele aussahen, das fühlte sein visionäres Kulturempfinden tiefer als das umdunkelte aller seiner Zeitgenossen. Aber — er konnte ihr Wesen nicht ausdrücken, konnte ihnen nicht die zureichenden suggestiven Formeln finden, die von seiner Mitwelt verstanden werden m u s s t e n. Er ging gewissermassen immer mit Fremdwörtern der Seele um die Begriffe, die ihm intellektuell vorschwebten, herum und beschrieb so nichts anderes, als das Milieu, aus dem diese fehlenden Begriffe dereinst geboren werden würden.

So sehr, so schmerzlich er sich auch um die Aufgabe mühte: das wilde wüste Ringen seiner gemarterten Seele zerwarf ihn umsonst!

Seine ganze Erscheinung repräsentiert nur die verzweifelten Lösungs-, Selbsterlösungsversuche, die seine Generation anstellte,

um zu wissen, was sie eigentlich wollte, und wohin sie wollte.

Die wirre Unklarheit des Uebergangsprozesses, der sich am Ausgang der achtziger Jahre an der Scheidung zweier Weltanschauungen, einer absterbenden, geistig getrübten, und einer hellaufblitzenden neuen, vollzog, ist von keinem anderen Dichter klarer ausgedrückt worden.

Conradi war und ist ihrer Aller Typus — ein Experiment, das die Zeit mit sich selbst anstellte, um über sich selbst hinauszukommen.

Und weil er im Inhaltlichen wie im Formlichen nur Fragen, mehr oder weniger gut gefasste Fragen aufwarf, deren Beantwortung ihm nicht gelang, ist der Wert, den man Conradi zumessen muss, durchaus indirekt, negativ — aber immerhin ein Wert! zumal die Fragen so gestellt waren, dass die Antworten, die später andere stärkere Dichter gaben, unbedingt direkter, positiver Natur sein mussten.

Darum wird Conradi auch bleiben. — Darum wird die Literaturgeschichte der Zukunft zweifellos auf seinen Namen zurückgreifen müssen, wenn sie die Gesetze, die revolutionären und evolutionären Faktoren bestimmen will, die die rapiden Wandlungen in Kultur und Kunst unseres Jahrhundertendes bewirkt haben.

In einzelnen seiner Gedichten, in vielen Gedichtstellen und vor allem in der Stimmung, die um seinen Roman »Adam Mensch« weht, ist es Conradi thatsächlich gelungen, den Rhythmus festzuhalten, nach dem sich der ganze Uebergangsprozess vollzog. Und weil er trotz des starken typischen Elementes in seinem Naturell nicht das individuelle verlor, konnte er den Dissonanzenreichtum seiner wildbrausenden Zeit noch in eine denkbarst reine Harmonie auflösen . . . freilich in eine Harmonie des Uneinheitlichen: jäh wechseln die Töne — silbernhelle werden überschüttet von demrasenden Tempo schwerer dunkler Klangbrandungen — dann wiederlange monotone Oeden, die den Atem verloren zu haben scheinen, langsam, langweilig dahinschlummern, bis sie plötzlich unterbrochen werden von einem wüsten angstvollen Schrei . . .

Diese zerrissene Ungleichheit im Temperament Conradis ist wie so oft bei Persönlichkeiten, die nicht in gleicher Stärke Künstler und Dichter sind, beides: grösster Mangel und grösster Vorzug. Bei stürmenden Vorläufern einer Kunstepoche trifft es zu, dass der Geist eines Künstlers mehr wert ist, als sein Werk. Und das gerade reizt bei Conradi, dass man zwischen den Zeilen seinen ringenden Schöpferwillen sich krampfhaft um das Grösste mühen sieht: ungeheuere

Pläne durchwälzen sein Gehirn — ist einer ausgeschaltet, so füllen seinen Platz gleich wieder mehrere andere aus. Was er schaffen wollte, wusste er genau: eine Phänomenologie der Gegenwart in ihrem Verhältnis zu der erträumten, erwarteten Menschheitszukunft. Nur über das: wie? blieb Conradi sich ewig unklar. Genau so unklar, wie er sich das Wesen dieser Zukunft vorstellte.

Eines freilich glaubte er bestimmt zu wissen: die Zeit, der die Gegenwart entgegen wuchs, würde jenseits von »Gut und Böse« stehen. Mit einer blinden Begeisterung griff er das Nietzsche-Zarathustrawort auf, das wie eine Erleuchtung in seine ringende Seele brach. Und auch vor seinem geistigen Auge stieg eine Ideallandschaft auf: aber keine modernisierten Griechen wandelten in ihr zwischen Tempeln, in denen gütigen Göttern der Schönheit und der Lust rauschende Feste gefeiert wurden — keine Menschen, die auf die Menschheit verzichteten, weil sie nur sich selbst und ihrer Gemeinde zu leben verstanden. Conradi war in einer anderen Sphäre aufgewachsen, wie Nietzsche: früh hatte ihn die Wirklichkeit des Daseins gepackt und grausam hin und her geschüttelt. Sie hatte ihm nicht die Zeit gelassen, sich von dem Leben abzukehren und in Einsamkeitstiefen zurückzuziehen, in denen er das zarte

Gewebe holder Phantasien spinnen konnte. Dasselbe Leben, das ihn lockend an sich gerissen, hatte ihn auch wieder von sich gestossen, ihn getreten und in den Schmutz gezerrt. Aber — Conradi war zu jung, um zu verzichten, zu kraftvoll, um sich niederdrücken zu lassen. Mochte ihn auch keiner verstehen: die Sterne seiner Sehnsucht erblindeten darum nicht! Und immer wieder erhob sich sein eifernder Zorn und sein wütiger Mut, um der Wirklichkeit den Kampf anzubieten. Auf diese Wirklichkeit wollte er sein »jenseits von Gut und Böse« angewendet haben. Von der Wissenschaft, namentlich von der Psychologie erwartete der rührend naive Glaube des tapferen Jünglings eine gewaltige Massenaufklärung über das tausendjährige Vorurteil: Moral. Und er fühlte tief: der Tag würde kommen, an dem jeder ein Herrenmensch sein und frei das Menschenrecht seines Lebens ausüben konnte. Alle Unterschiede würden dann aufgehoben sein: die Menschheit bildete eine grosse starke Gemeinde selbstfreier Individuen. — Es war der revolutionäre Altruist in Conradi, der Lobredner sozialer Ideale und der wider seinen Willen fast schwärmerische Verehrer Christi, der so dachte und hoffte. Daneben gab es noch einen ganz andern Conradi, der viel praktischer empfand — dem die Menschheit und

alle Ideale, die mit diesem Begriff verknüpft waren, grenzenlos gleichgiltig erschienen. Es war der rücksichtslose Egoist in Conradi, der die Menschenrechte seines Lebens geniessen — aber nicht zum Vorteil der Menschheit ausüben wollte. Verbrecherische Instinkte erwachten in ihm: das »jenseits von Gut und Böse« war ja ein ganz prachtvoller Mantel, den er intellektuell um seine Lüste schlagen konnte. Er erkannte: frei sein innerhalb der Menschheit war ein Unsinn. Nur wer als Herr über ihr stand, konnte das wilde Ross: Schicksal bändigen. Mochte die letzte grosse Sündflut über die Menschheit treiben: was ging es ihn an — wenn er nur sein Leben ausgelebt hatte! Die Ideallandschaft seiner Träume konnte ruhig versinken . . . für die Gegenwart, nicht für die Zukunft wollte er leben.

Den Konflikt beider Anschauungen des Lebens hat Conradi künstlerisch oft zum Austrag gebracht . . . meist herrscht jedoch die eine oder die andere vor. Im Anfang seines Schaffens — namentlich in seinen Gedichten — äusserte sich der fanatische Altruist stärker. Später war es mehr der egoistische Genussmensch, der ihm seine Dichtungen diktierte. Doch hat bis zuletzt niemals die eine Veranlagung seines Naturells die andere ganz überwunden.

Eines seiner frühesten Gedichte, das die Spaltung im Seelenleben Conradis schmerzhaft deutlich zeigt, will ich hier folgen lassen:

Mitternachtsvision.

Aus eines Weibes Armen komm ich her . . .
noch brennt mein Blut von seinen wilden Küssen,
noch zuckt mein Leib — noch flammen meine
Pulse . . .
noch ist es mir, als läg ich hingerissen
von seiner Schönheit bebend ihm zu Füssen —
als küsst' ich noch der Glieder weisse Rundung,
als küsst' ich noch in wilder Brunst Gesundung!

Aus eines Weibes Armen komm' ich her —
und stürmischer als je wogt auf das Meer,
das Nacht und Tag in meiner Seele flutet . . .
Phantastisch türmen sich die Wolkenmassen —
Und plötzlich reisst der Flor — einsam — ver-
lassen —
fühl ich auf einen Bergsitz mich enttragen.

Die Nebel flirren und die Flammen lecken —
Ich aber schaue sich Dunst und Glut
ein übermenschlich Bildnis recken . . .

Und Grausen schlägt mich! . . . So zerfoltert sah —
so qualzerspalten immer noch des Heilands
Gesicht ich — wie er da auf Golgatha
bluttriefend hängt . . . Und doch: ein Andrer ist's
der sich mit des Gigantenleibes Wucht
ans Riesenkreuz drückt — nimmer jener blasse
braunzarte Schwärmer mit den nächt'gen Augen . . .
Ein Andrer ist's! . . . Barmherzger Gott! . . .
und auch
von mir trägt er in seinem Angesichte

der Züge manchen — und von Allen, die
mein Auge sah bis heute — deren Antlitz
mir die Erinnrung wieder aufwärts trägt . . .

Hät noch die Creatur nicht abgebüsst?
Unheimlich ist das Spiel — unheimlich — wüst —
und jetzt noch grauenhafter — und mein Blick
erstarrt — verglast —
Es rast in meinem Hirn bei dieser Fratzenjagd,
bei diesem Marionettenspiel der Ewigkeit . . . . .

Aus eines Weibes Armen komm ich her —
Triumphe feierte die Sünde . . .
Nun weiss ich nicht, wo ich Erbarmen finde —
es überwältigt mich der Schmerzen Meer . . .

Die Psychologie dieser Seelenspaltung hat Conradi bewusst in seinen beiden Romanen zu geben versucht.

Der erste — die »Phrasen« — war ein wüster Versuch, der künstlerisch vollständig missglückte; nur in ein paar Scenen von lebendiger Schönheit wuchs der junge Dichter über ein ratloses Experimentieren hinaus. Und dann stehen einzelne Sätze, gewagte Abstraktionen, Aperçus in dem ungeordneten Buche, die für den Anschauungskreis, in dem sich die junge Generation — speciell Conradi — bewegte, ungemein bezeichnend sind, und aus denen vor allem hervorgeht, dass der Intellekt des Dichters in seinen instinktiven Wahrnehmungen ganz genau fühlte, wohin die Entwicklung von Kultur und Kunst am Jahrhundertende trieb. Ich greife

eine Formel heraus: »Das ist die Tragik aller Tragik, dass man sich der grossen dämonischen Welttragik nicht immer bewusst bleibt! Wie würde dieses Bewusstsein als stetes Besitztum gross und frei und stolz und unverführbar vom Reiche der Schatten machen! Diesem Zwiespalt entkeimt das Moment des Komischen. An sich ist es jedoch tragikomisch.« — Mir scheint da abstrakt manches vorweggenommen zu sein, was sich bei späteren Dichtern in konkrete Kunstwerke umsetzte. Das trifft auch genau mit dem Glauben zusammen, den ich von der ganzen Erscheinung Conradis habe: Er war ein Typus, der andere Typen bedingte, hervorrief, weil er Lücken ostentativ selbst riss oder auf Lücken hinwies, die nicht unausgefüllt bleiben konnten. Er bereitete die, kommende Generation auf den Rhythmus vor in dem sie zu singen hatte — er dirigierte gewissermassen die Proben. Bei ihm selbst wogten die Töne namentlich am Anfang seines Schaffens noch wild durcheinander: sein Temperament war eine unproportionale Einheit von Naivität und Raffinement, in der jedoch schon die Sehnsucht wach war, sich zu dem Leben in klare, feste, bewusste Beziehung zu setzen. Das wurde ihm zur eigenen Lebenstragik: Er wusste, dass Fernsehen, Zukunftserkennen identisch mit Vergangenheit-

schau ist, und er fühlte sich als ein Fragment ohne Vergangenheitsfülle und darum ohne Zukunftsfülle. An diesem Zwiespalt ging er menschlich, und, wie seine ganze Generation, auch künstlerisch zu Grunde. Doch war er vielleicht der einzige, der sich dieses Zwiespaltes so genau bewusst war, dass er gar nicht versuchte, sich über ihn hinwegzutäuschen, sondern ihn ehrlich konstatierte und noch Dichtung aus ihm machte.

Und so schuf er denn in seinem zweiten Roman — dem »Adam Mensch« — gewissermassen den Roman der ganzen jungen Generation; und damit den ersten modernen Roman überhaupt!

In diesem Buche ist es Conradi nun thatsächlich gelungen, aus dem Widerspruch in seinem Naturell, der schliesslich kein anderer ist, als der zuvor angedeutete der uneinheitlichen Verteilung typischer und individueller Elemente, einen neuen, in seiner Zerrissenheit doch wieder einheitlichen Typus zu formen.

Adam Mensch ist der älter, reifer gewordene Held der »Phrasen«. Und beide zusammen verkörpern wohl Conradis eigene Entwicklung vom ideologischen Altruisten zum ideologischen Egoisten.

Doch darf man keinen der beiden — und namentlich den Dr. Adam Mensch nicht! — mit Conradis Persönlichkeit identificieren.

Aber er hat in beiden Romanfiguren die Zwieteilung seiner Psyche und das permanente Ineinander-über-gleiten ihrer Bestandteile in ein Extrem erhoben, das er sich — je nach seiner Laune — vielleicht wünschte, dessen Realisierung ihm aber die weiche Schwäche seines Naturells ganz unmöglich machte.

In diesem Dr. Adam Mensch lebt der alte ideale Schwärmer fast nur noch in der Erinnerung an eine vergangene Epoche seines Lebens fort und wirkt fast nur noch aus dieser Erinnerung auf seine jetzigen Lebensbethätigungen ein. Oft hat er das Bewusstsein, doch ein anderer . . . vielleicht der zu sein, der er früher war!? Und dann redet er sich wohl in das alte Pathos hinein; aber nur, um sich über sich selbst zu beruhigen und die Achtung vor sich selbst zu bewahren. So kommt es, dass die Abstraktionen, die Conradi auch in dieses Buch streut, nicht rein gedanklich wirken, sondern wie Gefühlserlebnisse, die der Dichter gehabt hat! Adam Mensch ist also bald begeisterungsfähig — bald wieder todmüde. Glücklicher als früher ist er nicht geworden. Im Gegenteil: die Proklamation des Lebensgenusses zur Lebensaufgabe vermag die grosse Spannkraft seines Gehirns nicht genügend in Thätigkeit zu erhalten. Der Intellekt sehnt sich im Grunde doch immer nach einer anderen, würdigeren

Beschäftigung als der mechanischen Registrierung von sinnlichen Reizen. Dazu kommt die angedeutete nervische Schlaffheit, die ihm einen wirklichen körperlichen Genuss immer schwerer, oft ganz unmöglich macht.

Das einzige, was ihn schliesslich noch aufreizen und damit aufrecht erhalten kann, sind die Brutalitäten, zu denen er durch seine rücksichtslos egoistische Lebensführung gezwungen wird. Als That bereiten ihm diese Brutalitäten sogar ein grosses, cynisches Vergnügen — aber als That*sache*, als Effekt wandeln sie ihn schliesslich immer wieder mit Reue an. Denn nur sein Verstand hat die schrankenlose Freiheit erfasst; nur ihm ist sie identisch mit dem Befolgen von Gesetzen, die sich aus dem Organismus natürlich ableiten. Das Gefühl wird noch von den Normen einer Vergangenheit beherrscht, von denen er frei sein müsste, um die Zukunft zu besitzen und selbstfrei zu werden. So schwankt dieser Dr. Adam Mensch zwischen seinen Stimmungen hin und her: ein durchaus problematisches negatives Individuum, das zum Leben, nicht zum Tode, verurteilt zu sein scheint und nur durch seinen unbändigen Freiheits*drang* eine positive Beziehung zwischen sich und dem Leben herstellt: Nicht als Imperator des Daseins steht er da, sondern nur als sein Ironiker.

Diesen Charakter hat Conradi ganz ausserordentlich fein herausgearbeitet und durch eine ganze Reihe anderer, mindestens ebenso glaubhafter Kontrastfiguren noch illustriert. Mit Schlagworten und überflüssigen Ismen kommt man allen diesen Menschen infolgedessen auch gar nicht näher. Man muss einfach konstatieren, dass sie nicht geschrieben sind, sondern leben — dass es Conradi verstanden hat, in ihnen kein äusserliches Dasein, sondern einen Willen in seiner Aktion zu zeigen. Dadurch erhält sein Roman etwas dramatisches: körperlich gewordene Kräfte sieht man aufeinander einwirken und sich mit drängender Unerbittlichkeit allmählich in einem Knoten verschlingen, den ein Epiker nur dann mit Glück lösen kann, wenn er neben der erzählenden Begabung auch noch die clair-voyance eines scharfen Psychologen hat. Als ich über die junge Generation im allgemeinen sprach, deutete ich bereits an: in Schilderungen der Seele wurde oft geradezu meisterhaftes geleistet. Ein Zug, der für unser Jahrhundertende und seine Kunst später ausserordentlich bezeichnend geworden ist, kündete sich da bereits an: ich meine die denkbarste Verinnerlichung des Aeusserlichen. Nur durch eine solche Verinnerlichung konnte die grosse ruhige einfache Linie, die seit der letzten

starken Epoche des Schaffens verloren gegangen war, wieder in den Stil der Künste kommen. Conradi hat dieser Linie die feinen Wurzelverzweigungen gezogen, die später in eine Richtungsbahn zusammenlaufen mussten. Er wusste ja schon: alles komplizierte Werden ist im Grunde nur ein sehr einfaches Sein. Aber rein artistisch: er konnte noch nicht genug und gab nur das erstere, das Werden, und nicht seine Auflösung in das letztere, das Sein; dafür allerdings die Komplicationen des Werdens mit um so schärferer Präzision! Sein Analysierungsvermögen ist ausserordentlich — sein Blick begleitet die Erscheinungen oft bis zu ihren letzten Ursachen — und selbst da, wo es zu dunkeln beginnt, hat er noch die Gabe, dem Dunklen seine besondere Färbung, seine Stimmung abzusehen. In dem Roman »Adam Mensch« hat Conradi es sogar verstanden, diese Stimmungen, die um die einzelnen Menschen die er schildert, sind, zu einer einzigen zu verdichten: zu einer cynisch angeschauten schweren Schicksalsstimmung. — Oder anders, psychologischer gewandt: Conradi hat es verstanden, das was in den einzelnen Individuen, die er vorführt, persönlich bedingt ist, zu einem gemeinsamen Unbedingten hinauszuführen. Man nehme alle Figuren, die Conradi in seinem Roman agiren lässt: zunächst den

Dr. Adam Mensch selbst, dann den blinden Gelehrten Irmer, der durch seine ruhige, pessimistisch vergrübelte Weltanschauung lernte, seinem Schicksal zu entwachsen, dessen verkümmerte Tochter Hedwig mit ihrem letzten verzweifelten Temperamentsausbruch, die sentimentale Grisette Emmy, das Vollblutweib Lydia Lange u. s. w.! in ihnen allen wirken, wie in Conradi selbst, typische Elemente neben individuellen! Man wird sagen, dass das ja das Hauptcharakteristikum grosser, ganz grosser Kunst ist — vor allem der dramatischen. Leider bringt Conradi diesen Effekt nur auf analytischem Wege zu Stande: Seine Psychologie sucht nur zu prüfen, unter welchen Bedingungen die seelischen Phänomene existieren, sucht nur die Grade der Lebensfähigkeit eines Individuums festzustellen. Es entspricht ihr kein Synthetisierungsvermögen, das jene grosse ruhige einfache Linie, von der ich oben sprach, um seinen Stoff beschreiben könnte. Und die unheimliche Stimmung seines Romanes erreicht er nur dadurch, dass er in ein und derselben Weise analysierte Seelen neben einander stellt. Wenn Conradi das Wesen der Kunst folgendermassen definiert: »in den Motiven das unmittelbare Ausgehen von den zeitlich gegebenen Verhältnissen — in

der Ausführung das wachsende Emporläutern zum Ewigen«, so trifft, auf seine eigene Dichtung angewandt, nur der erste Satz und vielleicht der Wille zum Inhalt des zweiten zu.

Conradi war ein Uebergangsmensch. Ich sagte schon: nur in einzelnen Gedichten, Gedichtstellen, und dann eben in der Stimmung, die um den »Adam Mensch« weht, ist es ihm gelungen, den Rythmus festzuhalten, nach dem sich der Prozess vollzog, den seine ganze Erscheinung repräsentiert.

Der Grund lag in der mangelnden Form-, der mangelnden Aeusserungskraft.

Er wusste das selbst ganz genau. Seine beständige Klage war, dass er nur als Dichter, nicht als Künstler zu konzipieren vermochte: »meine Seele ist ein Herd, darauf die Flammen der durchschauten Unzulänglichkeit tanzen« sagte er einmal von sich. Seine Stoffe zerfliessen ihm in endlose Breiten; ein überlautes, ungeberdiges Pathos, an das er selbst nicht recht glaubt, Abstraktionen, die an sich interessant und tieferlebt sind, aber doch nicht in dem Maasse in ein reines Kunstwerk gehören, zerreissen ihm die unmittelbaren Wirkungen. Und trotzdem beweist er an zahlreichen Stellen wieder eine erstaunliche Gestaltungskraft, eine überraschende

Fähigkeit, mit wenigen Worten eine seelische innerliche oder eine äusserliche lokale Situation dadurch zu geben, dass er neue Worte, Wortverbindungen findet, neue Bilder, neue associative Vorstellungsreihen.

Eine ganz kurze, fast banale, aber schön und neu gefasste Sonnenuntergangsstimmung aus einem Gedicht und einen Mondaufgang in Prosa will ich als Proben der Aussenbeobachtung Conradis hier folgen lassen. Die Verse stehen in dem einzigen Gedichtbande, den Conradi als »Lieder eines Sünders« herausgab, und lauten:

Es spiegelt sich das Abendrot
goldgelben in den Regenpfützen . . .
und schmiegt sich an die Scheiben dicht,
dass sie wie rote Feuer blitzen . . .
Geregnet hats — den ganzen Tag!
nun hellt sichs noch — bevor es nachtet . . .

Die andere Stimmung ist dem »Adam Mensch« entnommen:

»Der Mond war durchgebrochen. Mit seiner goldgelben, massigen, durch ihre scharfe Plastik und Umrissenheit geradezu aufdringlichen Fülle stand er in einem See flimmernden, stahlblauen Aethers. Ihm zu Häupten und zu Füssen, an seinen Flanken hatten sich vielgestaltige, ungefüge Wolkengruppen hingelagert, mächtige Wülste und Kämme, Schichten mit sich empor sträubenden oder herabfaserndem, braungelb beleuchtetem Gestreif. Stetig wechselte das Bild, die Formen verschwammen

in einander und schoben sich zusammen, gewaltige Tierleiber wuchsen heraus, Drachengestalten und Krokodile mit klaffenden Rachen, Wälle mit Burgen quaderten sich empor . . . und in gigantischen Umrissen quollen nicht zu verschwollene Profile von ungeheuren Menschengesichtern auf . . .

Und als Proben der Innenbeobachtung Conradis mögen zwei kleine Gedichte, die aus seiner letzten Periode stammen, hier folgen.

Das eine, das fast wie eine in Sprache umgesetzte Radierung von Munch wirkt, heisst:

Du zittertest . . .
und schwiegst . . .
halb überlidert stahl dein Blick
zu deinem Kinde sich . . .
an mir vorüber.
Mir aber wars,
als kämen deine Augen
weit . . . weit . . .
aus der Vergessenheiten Land —.

Und das andere, das mit der psychischen Milieuergründung und seinem frei dahin klingenden Tonfalle, ein Eingang zu einem Dehmelschen Gedicht sein könnte:

Längst schon ist die Nacht gekommen,
hat alles schwarz verhängt —
Strömend ist da erglommen . . .
und was du mir jemals genommen,
hast du Alles mir wieder geschenkt!

Vieles noch ist Hermann Conradi in dieser Art geglückt. — Mehr freilich missglückt. Aber darüber darf man nicht weiter rechten: Seine Fehler werden zu sehr durch seine Persönlichkeit bedingt und seine Persönlichkeit zu sehr durch ihre Zeit. Man muss diese Fehler einfach konstatieren! Es ist ein Unterschied, ob man fragt: warum ist Marlow und warum ist Ben Johnson nicht wie Shakespeare? Wie viele hoch gerühmte Ben Johnsons es heute giebt, weiss alle Welt. Von den Marlows spricht fast keiner mehr ... aber dafür wird man sie eines Tages aus dem Grab ihrer Vergessenhett holen, wenn die Ben Johnsons längst ihren Ruhm dahin haben . . .

Für die wenigen Wissenden aber liegt der — negative — Wert Conradis in dem Symbol seiner Persönlichkeit: wie sie zwischen den guten und den schlechten Zeilen, die er geschrieben hat, emporsteigt!

Ein zermartertes bleiches Antlitz, das sich geisterhaft von roten Locken abhebt . . . auf der zerrissenen Stirn höchstes prometheisches Wollen . . . und in den Augen das stille Wissen, nie den Bau ausführen zu können, den sie in visionärer Sehnsucht schauen, und das gramvolle verbitterte Glück zugleich, doch wenigstens die Fundamente gelegt zu haben,

die seine Generation in den Erdboden der Zeit senken m u s s t e :

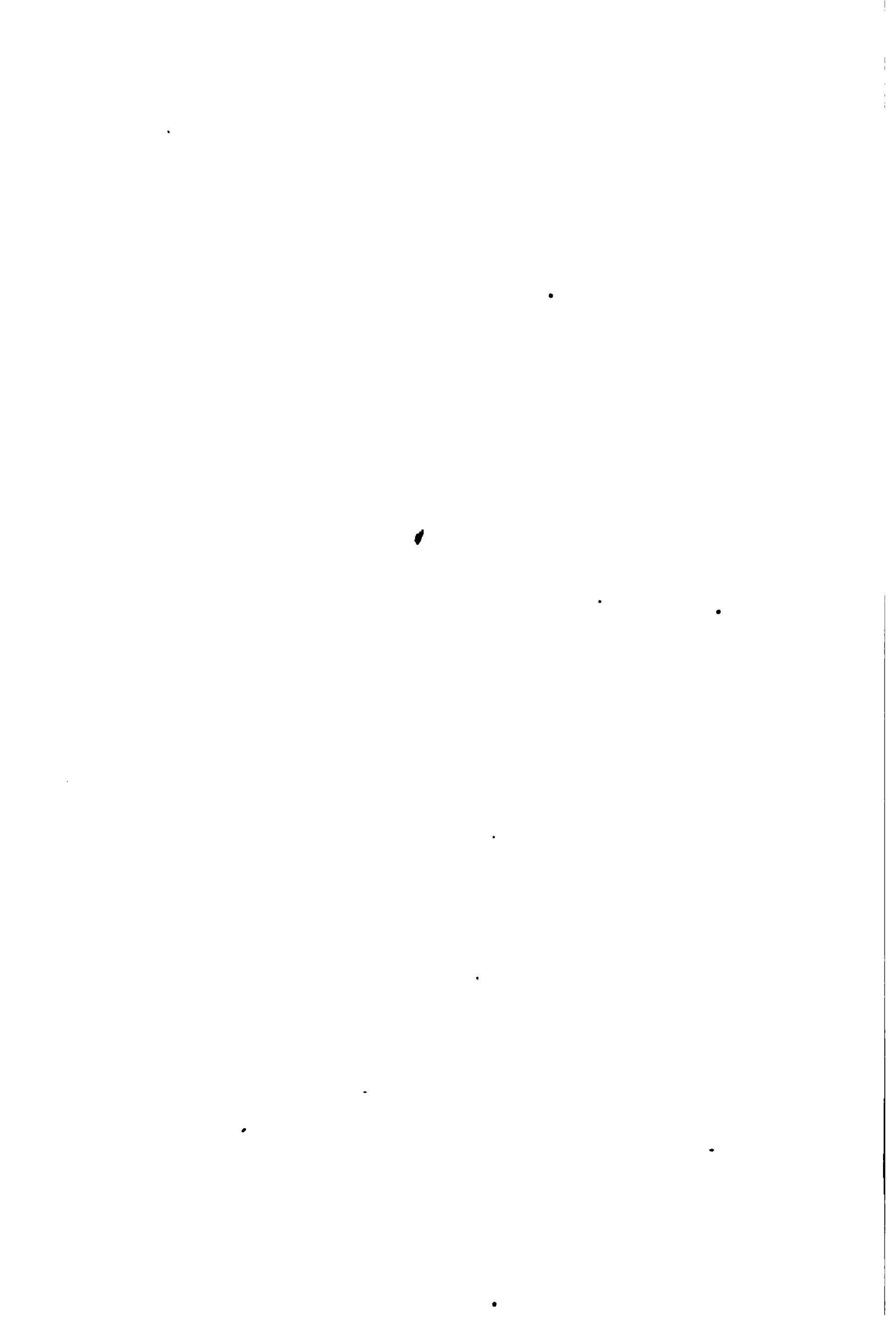
So hat man mir Conradi geschildert.

Und als ich seine Totenmaske bei einem Freunde des Verstorbenen sah, da wusste ich das tragische Geheimnis seines gequälten Lebens. Unter ihr hätte das Wort Zarathustras stehen müssen — das Wort Nietzsches, dessen geistiges Ringen Conradi vermenschlicht hat:

»Stirb zur rechten Zeit!«

Müssig schien mir die Frage, die ich bei dem Namen Conradis schon oft gehört hatte — diese thörichte Frage: Bedeutete das Opfer, das der Zeit mit dem Leben dieses Jünglings gebracht wurde, einen unersetzbaren Verlust für die Zukunft deutschen Dichtens? oder lag in dem jähen, schmerzlichen Streich, den das Schicksal da vollführte, gerade der tiefe symbolische Sinn der Bedeutung Conradis?

DIE AUFERSTEHUNG DES LEBENS



Die Auferstehung des Lebens.

Zwischen allen Dichtern, die denselben Stil repräsentieren, weil sie derselben Zeit angehören, walten von Seele zu Seele tief geheime Beziehungen: Oft schwingen sie ganz unmittelbar hinüber und herüber, breit ausladend, in mächtigen Bogen — wie eine Brücke von Thor zu Thor; oft aber ist es auch nur eine schmale Pforte in einem versteckten Winkel des inneren Seins, die zu dem viel und weit gewundenen Pfad führt, auf dem man endlich, nach langer Wanderung zur Bruderseele kommt.

Meist stellen sich derartige innere Beziehungen her, resp. lassen sich herstellen, wenn die betreffenden Dichter von gleichen Kulturphänomenen in ähnlicher Weise angezogen oder abgestossen werden. Aber auch

dann, wenn es keine gemeinsamen Sympathieen oder Antipathieen sind, sondern Beziehungen negativer Natur, die Kontrasten entspringen: auch dann haben sie ihre zureichenden Gründe tief in dem Wesen der Zeit, die durch das Wort der ihr angehörenden Dichter verkünden will, was ihr an homologen, paralellen und divergierenden Werten eigentümlich ist.

Der einzelne Dichter — wie der einzelne Maler, Plastiker, Musiker — offenbart immer nur sein individuelles Kultur*bewusstsein* . . . Die Gesamtheit aller Dichter einer Epoche legt jedoch Zeugnis ab von der Kultur*logik*.

Und diese Logik ist scharf . . sie leitet sich von Notwendigkeiten her, die unerbittlich sind, sie gehorcht Gesetzen, die nicht gebrochen und nicht umgangen werden können. Sie lässt die Phänomene ineinander greifen und aufeinander wirken und giebt jedem einzelnen seinen bestimmten Ausgangspunkt, seine bestimmte Kraft, eine bestimmte Bahn zu einem bestimmten Ende zu gehen.

Der mystische Geist des Schicksals, der aus dem Gewordenen das Werdende mit ewiger Macht hervorzwingt, wirkt in dieser Kulturlogik: vor ihr stehen die einzelnen Aeusserungen des zeitlichen Daseins nicht

nur als solche nicht nur individuell, sondern auch generell da!

Und zwar gilt das von den Erscheinungen des Lebens gerade so, wie von denen der Kunst; zumal diese beiden ja durchaus von einander abhängig sind und gewissermassen permanente Ergänzungen zu einander bilden.

Wie ein weites Netz ist das Schaffen über das Dasein ausgebreitet. Alle Gegensätze und Gemeinsamkeiten, die sich im Leben einer Epoche äussern, werden künstlerisch von ihm umspannt; und es giebt wohl kein geistiges oder sinnliches Phänomen auf dem Erdball, das sich nicht in seine Maschen fangen lassen muss.

Und es unterscheidet die einzelnen Schaffenden von einander, dass die Einen dieses Netz in eine schwindelnde Höhe heben, von der herab man die Kultur nur in der machtvollen Ausdehnung ihrer Umrisse, gewissermassen als Panorama überblicken kann, während es die Anderen so tief senken, dass man einzelne Gebiete wie unter einem Vergrösserungsglase sieht und die geheimen Ursachen und offenbaren Wirkungen im epochalen Werden stellenweise deutlich, oft überdeutlich, erkennbar sind.

So deckt sich die Dichtung einer Zeit immer nur mit einem kleineren oder grösseren

Bezirke der Zeitäusserung, sobald man jeden einzelnen Dichter gesondert betrachtet.

Was die Einen als Wille, Sehnsucht, Unbewusstsein und Abstraktion in ihre Werke projicieren, das setzen die anderen in That, Erfüllung, Bewusstsein und konkreten Wert um: es fehlt diesem, was jener in vielleicht schädlichem Ueberfluss besitzt — und umgekehrt!

Die Grössten, diejenigen Dichter, die über die Jahrhunderte, Jahrtausende weg als gigantische Erscheinungen in alle Zukunft wachsen, werden deshalb auch nicht die einseitig extrem und nur subjektiv entwickelten Temperamente sein, sondern die allumfassendsten, ausgeglichensten und ausgleichendsten Schöpfercharaktere: die Meister des goldenen Schnitts in der Dichtung — die Seher mit vieler, mit aller Menschen Augen.

Beide Typen hat es immer gegeben und wird es immer geben.

Der definitive Entscheid darüber, ob ein Dichter den Einen oder den Anderen zuzuzählen sei, kann vielleicht nur an dem Zeitpunkt gegeben werden, an dem alle die Kräfte, die in Aktion gewesen, ausgewirkt haben. Früher, vor allem bei Lebzeiten noch, wird man nur von einem vergleichenden Gesichtspunkt aus annähernd die Stellung

fixieren können, die der Betreffende in der allgemeinen Entwicklung einnimmt.

Es müssen sich die Dichter in einer Epoche also nicht nur durch ihr eigenes Werk, sondern gegenseitig durch die inneren Beziehungen beweisen, die zwischen ihren Werken bestehen.

An dieses Prinzip eines proportionierenden Verfahrens wurde die moderne Kritik zuerst wieder nachdrücklich erinnert, als die Zeit ihre Kulturlogik bewies und neben die Inkarnation ihres Gehirnwillens: Friedrich Nietzsche, die Inkarnation ihres Gefühlswillens: Detlev von Liliencron, stellte.

Beide gehören als Erscheinungen sicherlich dem Typus der einseitig entwickelten Temperamente an und bilden beinahe direkte Gegensätze zueinander; aber gerade deshalb sind sie von einer innerer Verwandtschaft, die man vielleicht kurz so definieren kann, dass Liliencron das instinktiv erfühlte, was Nietzsche intellektuell erfasste. . .

Die Zeit, aus der sie herauswuchsen, war eine Zeit der Schwäche . . . stillos in Leben und Kunst! Diese Zeit trug noch keinen spezifischen Kulturcharakter. Wohl bereitete sich in aller Stille Vieles vor: aber wirr und ungeordnet lagen die Werte, die jener Epoche, die auf die Gründung des deutschen Reiches

unmittelbar folgte, ein Gepräge geistiger wie sinnlicher Grösse hätten geben können.

Die Zeit dagegen, in die Nietzsche und Liliencron hinein wachsen, ist eine Epoche der inneren Kultureinheitlichkeit — eine Epoche der sich selbst entfesselnden und sich zugleich selbst wieder bändigenden Instinkte.

Deshalb brauchen beide auch kein Vergangenheitsideal um seiner selbst willen. Ihr innerer Halt, das Rückgrat ihrer Individualität ist mit ihnen geboren. Sie sind nicht in die Zeit hineingestellt, sondern aus ihr herausgewachsen. Kein Vorbild haben sie nötig, an und nach dem sie sich festigen könnten.

Wenn Nietzsche den Blick auch oft und gern nach dem alten Hellas und der italienischen Renaissance zurückgleiten liess, so sah er doch immer mit den Augen eines Menschen, der seine eigentlichen und letzten Ziele vor sich hat.

Und wenn Liliencron jede kraftvolle historische Zeit, jeden grossen Mann, jeden Krieg und jeden Kampf — gleichgiltig ob er von Königen oder von Raubrittern ausgefochten wird — bewundernd liebt, dann schätzt er damit immer nur das Leben, von dessen Bethätigung er weiss, dass es eine beständige Reibung von Gegensätzen ist.

So stehen Nietzsche und Liliencron am

Eingang der Dichtung, die sich die moderne Zeit schuf, um ein Spiegelbild ihrer Gesamtseele zu haben.

Nietzsche hatte, wie ich bereits andeutete, diese Zeit in seinem Gehirn, Liliencron in seinem Blute. Das Werk des Einen entsprang mehr einem Kultur*bewusstsein*, das Werk des Anderen mehr einem Kultur*empfinden*.

Den ersten Versuch, beides zu vereinigen, dem Gedanken das Correlat des Gefühls zu geben, dem schönen Schein das wahre Sein, der Ungegenständlichkeit die Gegenständlichkeit gegenüber zu stellen, unternahmen in stürmischem Drange, aber in der richtigen, wenn auch dunklen Erkenntnis die jungen Dichter der achtziger Jahre, als deren Prototyp Hermann Conradi angesehen werden muss.

Der Versuch scheiterte; vor allem gelang es nicht, der starken Daseinsbethätigung, die Nietzsche theoretisch vorschwebte, die entsprechende Praxis zu schaffen.

Das zeigt so recht eine kraftvolle, robuste, oft beinahe rüde Erscheinung wie Ludwig Scharf, der gerade dadurch, dass er seine Stärke übermenschlich potenzierte, innerlich gebrochen wurde.

In seinem Wollen ist dieser Dichter durchaus der jungen Generation verwandt; aber

in seinem Können steht er oft schon der späteren Entwicklung des Schaffens sehr nahe.

Und da er sich aus diesem offenbaren Missverhältnis zu einem Typus entwickelt hat, dessen Schöpfungen von einem starken, allerdings mehr inneren als äusseren Stil sind, muss ich hier einige Worte über ihn sagen, bevor ich auf Liliencron zurückkomme.

Scharf ist der einzige, der den prometheischen Geist eines Hermann Conradi in persönlichem Sinne weiter ausgereift hat . . . soweit, wie das überhaupt möglich war!

Seine »Lieder eines Menschen« sind gewissermassen die männliche Ergänzung oder Fortsetzung der »Lieder eines Sünders«; dabei war der Ton, den Scharf anklang, zwar nicht eben neu — aber er wirkte wenigstens für eine Weile neu.

Ganz wie Conradi empfindet und denkt er bereits viel wirklicher als Nietzsche. Für ihn existiert zunächst überhaupt nur eine zeitliche Umgebung mit verborgenen Zukunftskräften. Dass diese Kräfte sich einst in Bewegung setzen werden, teilweise auch schon in Bewegung sind, weiss er genau — zum mindesten glaubt er es fanatisch! Aber er ist zu schwach, um sich persönlich mit ihnen zu identificieren. Anstatt in die Speichen zu greifen und den langsamen Wagen: Zeit

selbst weiter zu schieben, geht er lieber den zertretenen Spuren nach, die seine seitherige Fahrt bezeichnen; oder aber: er läuft weite Strecken voraus, um fahrbare Wege in Gegenden zu finden, die von späteren Generationen — vielleicht!? — einmal passiert werden.

Eine furchtbare elementare Wut tobt in diesen »Liedern eines Menschen«: allenthalben sieht man, wie sich die Faust des Dichters krampfhaft ballt und der Thatsächlichkeit der Erscheinungen zürnend droht — trotzende, höhnende, hasserfüllte Anklagen werden der Menschheit mit einer Sprachgewalt in das Antlitz geschleudert, die unerhört ist.

Aber horcht man genauer hin, so merkt man bald heraus, dass dieser Dichter nur deshalb verbittert und empört ist, weil ER, rein egoistisch: ER nicht gemächlich oben auf dem Wagen sitzen und sich von seinen Zeitgenossen fahren lassen kann . . . und man merkt weiter, dass es eigentlich nur eine tragische traurige Energielosigkeit ist, die ihn hindert, sich eigenmächtig selbst hinauf zu schwingen.

Scharf fühlt das auch wohl ganz genau — aber er will es nicht wissen, will es nicht eingestehen.

Bezeichnend ist, dass er sich selbst niemals

die Schuld giebt: er »versteht« sich ja »psychologisch« so gut, so gut . . .

Dafür klagt er aber auch so ziemlich alle, thatsächlich: so ziemlich alle Erscheinungen an, die man auf unserer lieben Erde und unter ihren Himmeln wahrzunehmen gewohnt ist. Er eifert, oft recht materialistisch, gegen Gott. Er wettert gegen Christentum, Religion, Kirche, Priester und Gläubige. Er greift den Staat an und jede staatliche Einrichtung, jeden Beruf, ja! jede Kultur.

Das einzige, was er schliesslich preist, ist die Unkultur, die legendenhafte paradiesische Vergangenheit des Menschengeschlechtes und seine utopische Zukunft, von der er zu hoffen wagt, dass sie eine ähnlich vollkommene Physiognomie, wie der anarchische Urzustand zeigen werde.

Heute kann man diejenigen Gedichte Scharfs, in denen er seine Welt- und Lebensanschauung tendenziös proklamierte, kaum noch lesen . . . sie wirken wie Manifeste, die ein Rhetor und guter Raisonneur der Menschheit vorzutragen beliebt, ohne die künstlerische Berechtigung, gehört zu werden.

Wie furchtbar ernst und tief gefühlt die ganze Stimmung dabei war, aus der ihm sein Buch entstand, das beweisen auch heute die relativ wenigen Gedichte noch, die dichter-

ische Absichten verfolgen, weil ihre Basis ein reales oder visionäres Erleben ist.

Ich denke an Gedichte, wie Satan Triumphator, Moriturus oder etwa:

Sturmeswehen.

Es rüttelt der Sturm an Fensterläden
Und heult durch die hohle Nacht —
Da sind drei stiere Gedanken mit eins
Mir in horchender Seele erwacht.

Das bist du Liebe mit jauchzender Lust
Und mit bohrendem Seelengewühl,
Von Weihrauch umquirlt, mit Flüchen getränkt
— Du satanischer Gott, du Gefühl.

Das bist du Kampf um die Güter der Welt
Du Kampf auf Leben und Tod,
Der Kampf, der ewig zerstört und erhält
— Du Dämon der Gier und der Not.

Das bist du Tod mit dem Unlusthauch,
Gott ersehnt, dem Tiere verhasst,
Der Qual ein Engel, ein Teufel der Lust
— Du Unding, von Niemand erfasst.

Es rüttelt der Sturm an Fensterläden
Und heult durch die hohle Nacht —
Drei stiere Gedanken kreisen im All,
Vom Wahnsinn der Gottheit entfacht.

Solche Verse, mit ihrer rauhen spröden Schönheit der Diktion, sind unmittelbar aus den feurigen, schäumenden Gluten der Seele geboren . . . sie entstammen schon in gleicher

Weise dem Zustande tiefsten Wissens und tiefsten Fühlens und sind dabei nicht nur menschlich, sondern auch künstlerisch echt.

Freilich — gegen die Form an sich lässt sich bei Scharf ausserordentlich viel einwenden. Sie ist fast stets unrein, ziellos, willkürlich. Trotzdem steigert sich seine immer gewaltige Sprachkraft oft zu einer wirklichen schöpferischen Bildkraft, die gigantische Vorstellungen aufwachsen lässt, die neue grosse Zusammenhänge herstellt und nie vernommenen Worten einen neuen mystischen Sinn giebt . . .

Verse von der zum mindesten inhaltlich gebunden Wirkung der oben citierten, beweisen aber zugleich auch, dass dem Menschen, der hinter diesem Künstler steckt, Vergangenheit und Zukunft mit all ihren theoretischen und praktischen Idealen im Grunde grenzenlos gleichgültig sind und er nur, aber auch nur — und zwar sehr real — unter der Gegenwart leidet.

Was er nun einmal nicht haben kann, quält ihn gar nicht so sehr. Aber — was er haben könnte und nicht hat, das schmerzt ihn, darunter leidet er.

Es ist das Menschenglück, das er für sich herstellen möchte.

Manche Gedichte beweisen deutlich: Scharf kennt das Leben — besser vielleicht, als es

ein Nietzsche kannte. Er weiss nicht nur, welchen abstrakten, sondern auch, welchen konkreten Gesetzen es gehorcht. Und mag das Gehirn vielleicht von diesem Leben abgestossen werden: das nackte Gefühl lässt sich immer und immer wieder anlocken, anziehen . . .

Darum lauscht Scharf auch mit ängstlicher Neugier den Stimmen dieses Menschenglücks. Denn — »Leben, ach Leben schmeckt noch so gut!«

Aber er hat die Kraft, die energetische Spannung nicht, es selbst aufzusuchen. Nur wenn es gelegentlich einmal zu ihm kommt, lässt er sich von ihm greifen und sich lechzend in seinen schäumenden Strudel ziehen, der die aufbegehrenden Gedanken wohl überwellen kann und nicht selten sogar das Menschenleid vergessen macht.

So hat Scharf sich das Leben wohl wieder hergestellt; aber nicht, um es zu überwinden, sondern um sich selbst von ihm überwinden zu lassen.

Und weil er nicht als Herr darüber stehen kann, darf er auch nicht eigenmächtig den Rhythmus dieses Daseins in seine Gedichte zwingen.

Wenn es Scharf einmal gelingt, so ist es eine seltene Ausnahme.

Aber — es ist die Regel bei Liliencron,

der nicht nur männlich, sondern auch gesund, wie ein Kind unverbraucht ist.

Bei ihm sind Leben und Lebensanschauung durchaus in eins verwachsen . . . Künstler und Dichter, d. h. Künstler und Mensch decken sich vollständig, weil Liliencron den Vorstellungsbegriff, den er von Welt, Leben und Individuum hat, nicht, wle ein Scharf zumeist, körperlich agieren und in theatralischer Pose doktrinäre Reden halten lässt, sondern aus ihm den seelischen Stimmungshintergrund webt, vor dem die organischen Gebilde seiner Dichtungen in individueller Beleuchtung dahin ziehen . . .

Diesen grossen Vorzug der inneren Geschlossenheit, den Liliencron vor fast allen neueren Dichtern, nicht nur vor seinen nächsten Zeitgenossen hat, verdankt er seiner relativ eingeschränkten Veranlagung.

Ich habe es schon verschiedentlich verschieden formuliert: er kennt nur die sinnlichen Werte des Daseins, wie Nietzsche nur die geistigen kannte.

Aber gerade diese Einseitigkeit hebt die beiden so riesenhoch über Erscheinungen wie Conradi und eben Scharf, weil sie in ihr einheitlich, ganz und reif sind, während die letzteren vielleicht vielseitiger sein wollen, d. h. in diesem Falle, durch den Gedanken und das Gefühl zu wirken versuchen, aber

immer im Experiment stecken bleiben und nur Uneinheitliches, Halbes und Nichtausgereiftes schaffen.

In den Seelen Nietzsches und Liliencrons sind die beiden grossen Hälften des psychischen Lebens je einmal vollständig ausgeschaltet; aber es ist kein Bruch, in den sie zerklaffen ... sie zerbröckeln auch nicht durch eine Unzahl kleiner, tückischer Risse, an denen die Seelen junger stürmender Promethidennaturen ohne Gesundungskraft kranken.

Was bei Nietzsche und Liliencron fehlt, das kann die allgemeine Gedanken- und Gefühlserfahrung des modernen Menschen leicht ergänzen, weil sie das, was sie geben, mit einer Unbedingtheit gestalten, die ihre Kehrseite selbst bedingt.

Das Wesentlichste — rein kulturell und damit rein dichterisch — aber ist: dass beide, als Erscheinungen, einander selbst ergänzen und ihre menschlichen Kehrseiten sind.

Ich wies schon darauf hin: Nietzsche ersehnte bewusst, was Liliencron unbewusst erfüllte: ein Leben, das nicht nach Gestern und nicht nach Morgen fragt, weil es fühlt, dass es durch das Heute ewig von dem einen fort und zu dem anderen hintreibt.

Von einem Vergangenheitsideal als solchem sind sie frei — das habe ich zu zeigen versucht, bevor ich über das durch

gewisse anarchische Neigungen etwas modernisierte Achtundvierzigernaturell Ludwig Scharfs sprach.

Und dem Zukunftsideal, d. h. dem kulturell bedingten, nicht dem utopischen, sind sie vorweggenommen: Nietzsche als sein geistiges, Liliencron als sein sinnliches Temperament.

Dass diese Zukunft stark und gross sein wird, wissen sie beide. Der eine vermöge seines raffiniert analytisch entwickelten Gehirns. Der andere durch sein naives Lebensempfinden, das die Erscheinungen synthetisiert, ohne es zu wissen oder gar zu wollen.

In Nietzsches Phantasie wuchs diese Zukunftskultur schliesslich zu einer praktischen Unmöglichkeit aus, zu einer fixen Idee, an die er den Reichtum seiner Sehnsucht vergeblich verschwendete. Er fixierte sie sogar mit einer visionären Deutlichkeit, die nur unwirklich und übergross war. Seinem Auge fehlte die magnetische Kraft, das Idealbild langsam aus der blossen Vorstellung zu bannen und mit dem Erdbilde der realen Erscheinung eines werden zu lassen. Noch nicht einmal innerhalb der persönlichsten intimsten Grenzen konnte sich bei Nietzsche der Prozess vollziehen, der Phantasie und Wirklichkeit mit einander ausgleicht. Sein

starrer starker Wille zur Zukunft wurde geradezu seine Tragik, denn er gebar ihm zwar den Uebermenschen, tötete aber dafür den Menschen in ihm, den Vollmenschen. Darum betrat er auch nie mit blitzendem Siegerauge und schwerem Siegerschritt das Land der lebenswerten Gegenwart, auf das er immer hinwies. Die Gegenwart — das Leben — war ihm nur ein Mittel, um über die Vergangenheit hinweg zu kommen, die noch in seinem sehr altväterisch rinnenden Blute war — ein Mittel und ewiger Stachel, ein letzter Gewissensbiss und Schmerz. Aber kein Zweck und Selbstzweck. Keine Freude.

Erst mit Liliencron erstand dieses Leben wieder, das ganz es selbst, ganz Natur ist und nicht mehr über sich hinfliegen oder unter sich wegkriechen will. Freilich — auch Liliencron lebt in gewisser Beziehung noch zwischen den Entwicklungen der Zeit, weil er ihre Werte, wie ich sagte, eben nur in seinem Blute und nicht zugleich in seinem Gehirn spürt. Sein Kulturbewusstsein — soweit er überhaupt eines hat — ist beschränkt, ziellos, hin und herschwankend, bald modern, bald traditionell. Aber sein Kulturempfinden ist dafür um so zielsicherer, gegenständlicher, konkreter. Deshalb »lebt« er auch und versteht zu »leben«, sich ohne Rücksicht auf ausserpersönliche,

in irgend einer Weise moralische Vorurteile voll auszuleben.

Wenn man die geistigen Werte des Daseins ausschliesst und nur die sinnlichen nimmt, so ist der Mensch, der sich in Liliencrons Dichtungen offenbart, durchaus der Mensch des Genusses, von dem Zarathustra immer nur — redet, ohne es in Bezug auf beide Werte zu sein. Und weil die reine nackte Einfachheit des Seins immer die Vorbedingung seines eigenen eingeborenen »Sinnes« ist und Liliencron das Leben und seine neue Bethätigung am Ausgange des Jahrhunderts thatsächlich nackt und rein gestaltet: deshalb ist sein ganzes Werk auch voll von solchen begreifbaren Sinnen, voll von Wahrheiten und Erkenntnissen, die wie ein Blitz aus der Materie springen und ihn beleuchten, — und zwar ohne dass es der Dichter beabsichtigt!

Liliencron ist eben bescheidener als Nietzsche. Er lernte seine zeitliche Umgebung, seine Gegenwart liebgewinnen, trotzdem sie ihm oft herzlich wenig Lebenswertes bot — lernte, sie als eine Unabänderlichkeit nehmen, die ihm nur die eine Aufgabe stellt: sich mit ihr abzufinden, s i c h in ihr zu finden — sich in ihr auszuleben, d. h. Herr über sie zu werden.

An sich sind B e i d e Herrenmenschen:

Nietzsche wie Liliencron! Gerade so, wie beide Genussmenschen sind.

Nur ist das Genussvermögen Nietzsches abstrakt, gedanklich, ungegenständlich, vor allem gewollt — ein zweifelhafter Selbstgenuss, eine Selbstberuhigung und Selbsttäuschung, ein schmerzliches, krampfhaftes Lächeln unter ewigen Thränen der Seele.

Liliencron sieht die Erscheinungen dagegen auf ihren konkreten Gehalt hin an: bei ihm will immer das Gefühl in erster Linie befriedigt sein! Er kennt den Trieb nicht, der das Individuum drängt, sich über die Empfindungsreize, die es naiv empfängt, intellektuelle Rechenschaft zu geben. Sein sicheres Gefühl zur Schöpfung, zur Natur lässt ihn mit derselben heiligen Freude über die Höhen des Lebens, wie durch seine Tiefen wandern. Sein Genussvermögen ist allumfassend, ein Daseinsgenuss.

Beide sind Männer: Nietzsche in seiner Entsagung, seiner Sehnsucht, seinem Grössenwahn — Liliencron in seiner physischen und psychischen Gesundheit, seiner vitalen Kraft.

Doch hat Nietzsche zu wenig und Liliencron zu viel vom Kinde an sich.

Das Kindliche an sich ist das Ziel der intellektuellen Sehnsucht Nietzsches. Wenn er von der Menschheit, d. h. von sich ver-

langt: »dass sie wieder zum Kinde werden solle — zum Kinde, das da Unschuld und Vergessen ist, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung und ein heiliges Ja-sagen,« so wünscht er ihr, oder vielmehr sich schliesslich nichts als die Natur Liliencrons — oder wenigstens deren seelische Grundstimmung.

Als Individuum, als Temperament ist Liliencron somit durchaus die Erfüllung der Sehnsucht Nietzsches.

Seine — nicht etwa lediglich sexuell — starke Sinnlichkeit ist die praktische Anwendung der starken Geistigkeit des letzeren. Der Unterschied in dem Effekt, den diese verschiedenen Veranlagungen am Ende bedingen, ist nur der: dass Liliencron ohne die Geistigkeit glücklich zu sein versteht und dass Nietzsche sich ohne Sinnlichkeit unglücklich fühlt.

Der eine lebt, um sein ICH das Leben geniessen zu lassen — der andere, um sein ICH zu beruhigen.

Die Charaktere der beiden Dichter müssen somit wohl das gerade Gegenteil von einander sein — und damit wieder innerlich verwandter Natur!

Liliencrons Fühlweise ist paradiesisch ehrlich, deutsch, vor allem deutsch und dichterisch oft ein wenig sentimental.

Und Nietzsches Fühlweise? Ein ‚sentiment satanique', jesuitisch mehr als religiös, international und gedanklich leicht brutal.

Nietzsche — der schwerere Geist und Gedankenmensch aus Prinzip.

Liliencron — das leichtere Naturell, dem die logische Percipierung der Erscheinungen gleichgültig ist. Er begnügt sich damit, die Widersprüche, die ihm das Weltbild zeigt, einfach als solche zu konstatieren.

Nietzsches ganzes Streben geht dahin, diese Widersprüche logisch aufzuheben, auszusöhnen — dem Weltbild einen nicht nur anderen begreifbaren, sondern auch von ihm selbst klar erkannten Welt-Sinn zu geben.

Aber er muss dazu von der Erde, von der Gegenwart weg, in überdimensionale Regionen: er vermag sein Ziel nicht mit seiner persönlichen Menschlichkeit in Einklang zu bringen. Die Gegenständlichkeit der Erscheinungen geht seinem Dichten verloren. Und wenn Zarathustra die Menschheit mahnt: »bleibt der Erde treu,« so gilt die Erfüllung dieses Wortes am allerwenigsten von Nietzsches eigener Person.

Aber — sie gilt von Liliencron, der seine individuelle Befriedigung innerhalb der Grenzen vollauf findet, die ihm von Natur gesteckt sind.

Freilich muss Liliencrons Dichten dafür

jener bewusste »Sinn« fehlen, von dem ich schon verschiedentlich sprach. Doch vermag er seine Stoffe so eindringlich, so gegenständlich suggestiv zu behandeln, dass dieser »Sinn« zwischen den Zeilen gleichsam von selbst herausspringt.

Dieses Mitteilungsvermögen, diese Form, ist bei Liliencron meisterhaft schön ausgebildet . . . Wie bei Nietzsche! Beide gingen den grossen weisenden Weg zu einer neuen Anschauung der Phänomene, der geistigen, resp. sinnlichen. Sie bezeichnen geradezu die ersten Anfänge einer neuen Grammatik der künstlerischen Ausdrucksweise. Liliencrons Weg zu diesem Ziele war gemäss seiner primitiven Natur einfacher, als der Nietzsches. Er fand ihn mühelos, spielend, — freilich auch ohne die tiefen Selbsterkenntnisse, die Nietzsche auf seinem Martergange schaudernd erfahren musste.

Die Ursache ist eben: dass Liliencron weniger den Gründen nachforscht, die hinter den Dingen wirken, dafür aber die Erscheinungen der Oberfläche, über die Zarathustras verzückter Blick leicht und gern hinweg sieht, gründlicher darstellt.

Der Unterschied zwischen beiden besteht vor allem darin, dass Nietzsche sein ICH überall in den Dingen sehen will — Liliencron diese Dinge einfach und selbst-

verständlich in der vielfarbigen Spiegelung seiner beweglichen Künstlerseele schaut.

So sind sie als Künstler — was sie als Menschen und Dichter sind: Herrennaturen. Sie schaffen sich eigenmächtig ihre Form.

Anfänglich war in Liliencron — wie in Nietzsche ja auch! — die Tradition, die die deutsche Klassik und Romantik geschaffen hatte, noch mächtig. Aber auch er bediente sich ihrer Formen nicht absichtlich. Nicht, weil er sie für die einzig berechtigten, richtigen hielt. Sondern weil sie ihm instinktiv geläufig waren.

Es ist bezeichnend für Liliencron, dass er so spät begann. In der überbrandenden Schaumkraft seiner Jugend fand er wohl die Zeit und auch die Ruhe nicht, sein Erleben künstlerisch zu gestalten. Ihm genügte es, wenn er sein Leben menschlich auslebte.

So kams, dass er, als er dann „durch einen Zufall veranlasst" sein erstes Gedicht schrieb, unwillkürlich die Sprache redete, die in vieler Dichter Munde war. Er begann ganz naiv und doch schon selbständig, ganz unliterarisch und doch schon zeitgemäss zu schaffen.

Deshalb schrieb Liliencron den konventionellen lyrischen Stil auch nicht blindlings, nicht kopierend nach. Alle die Poeme seiner ersten Periode, die in den „Adjutantenritten",

„Gedichten“ und teilweise auch noch im „Haidegänger“ an den Ton von Goethe oder Lenau oder Uhland anklingen und so der Lyrik Storms, Kellers, C. F. Meyers und Fontanes verwandt scheinen, sind von einem durchaus eigenen Geiste erfüllt, der die alte Form in seinem persönlichen, selbstwilligen Sinne meistert und sie oft sogar in ungewisser Vorahnung einer neuen Form eigenmächtig durchbricht.

Und diesen Geist hat Liliencron nie verläugnet. Auch später nicht! Es ist bezeichnend für ihn, dass er immer der geblieben ist, der er anfänglich war. Er besitzt die Fähigkeit nicht, sich als Mensch und Dichter zu wandeln . . nur als Künstler hat er sich entwickelt. Deshalb ist für die Beurteilung seiner ganzen Persönlichkeit auch die zweite Schaffensperiode, die in den „Neuen Gedichten“ und im „Poggfred“ aufgezeichnet steht, die wichtigste, meistsagende.

Die Entwicklung, die Liliencron genommen hat, liegt stofflich und formlich nicht im Wesen, sondern im Ausdruck — in der immer wahreren und schöneren, tieferen und weiteren Aeusserung seiner konstanten Seele.

Das hat seinen Grund wohl darin, dass Liliencron eben so spät zu schaffen begann — dass er sich erst dann künstlerisch zu äussern

versucht fühlte, als menschlich bereits ein langes erlebnis- und erfahrungsreiches Leben hinter ihm lag und er sich einen Anschauungskreis geschaffen hatte, der ihm als Welt- und Lebensanschauung genügte.

Deshalb ist die Psychologik seiner Persönlichkeit auch zu einem sehr wesentlichen Teile in seiner Biographie enthalten.

Die moderne Kritik pflegt diesen bequemen Weg über die glatte Oberfläche der Seele im allgemeinen nicht mehr zu gehen, um sich die Informationen einzuholen, die zur Erklärung einer Erscheinung nötig sind ... Sie ist eindringlicher, ergründender geworden; und ganz wie die Kunstausübung, der sie entspricht, unmittelbarer! Das Werk und die Zeit oder die besondere Zeitstimmung, aus der es entsteht, sagt heute objektiv mehr über seinen Schöpfer, als die subjektive Vorbedingung des Werkes, die in der äusseren Lebensbeschreibung — annähernd — begriffen werden kann.

Bei Liliencron muss man in etwa eine Ausnahme machen und zur Beurteilung neben physiologischen Momenten auch einige scheinbar ganz äusserliche Lebensumstände heranziehen; oder doch wenigstens von ihnen ausgehen.

Denn seine Schöpfungen geben weniger den Kampf, den ein dichterischer Mensch

führen muss, um sich zwischen den Daseinsfaktoren seine Stellung zu erzwingen, — weniger die Ahnung der Stellung, als das Resultat des Kampfes darum, den Sieg und die Erinnerung an den Sieg.

Geboren wurde Detlev von Liliencron Mitte der vierziger Jahre — Und erst um die Mitte der achtziger Jahre schrieb er sein erstes Gedicht.

Dieses Faktum birgt Fragen: was hat Liliencron in dieser langen Zeit, die das ganze Knaben- und Jünglingsalter und noch ein Stück Mannesalter umfasst, alles erlebt? ... warum und wie und wozu hat er überhaupt gelebt?

Aus der Antwort springt mit logischer Notwendigkeit das Wesen des späteren Dichters heraus — die Art seiner Einblicke in das Leben und die Art seiner Ausblicke in die Welt.

Physiologisch wichtig ist zunächst Liliencrons Abstammung von einem sehr alten Adelsgeschlecht und vielleicht auch die Kreuzung der Rasse durch eine bürgerliche Frau.

Allenthalben spürt man den Dichtungen Liliencrons an: der Mensch, der sie geschrieben, hat eine lange, schwere Tradition in seinem Blute. Aber diese Tradition ist verjüngt und gekräftet worden. Sie beeinflusst ihm weniger seine Nerven, als seine —

geistigen und leiblichen — Muskeln. Es ist eine feine Kultur der Sinne in ihm. Doch diese Sinne richten ihr Befriedigungsverlangen mehr auf die Aussenwelt, als auf die Innenwelt. Er ist ein Aristokrat des wahren Seins, nicht aber: des schönen Scheins. Der Adel seines Geschlechts stirbt in und mit ihm nicht ab, sondern lebt wieder auf. Er vergrübelt sich in keine Raffinements der Gedanken- und Gefühlswelt, die sich am Ende in Lebensentsagung verflüchtigen müssen: Liliencron wendet sich dem Leben ganz naiv wieder zu. Deshalb bedeutet es für ihn auch keinen geistigen Sport, sondern — ich sagte es schon — einen Kampf. Das ist der Unterschied, der ihn von einer anderen Entwicklung, die der Adel heutzutage genommen hat, vollständig trennt. Nicht als geistige Vorstellung liebt er das Heroische im Dasein — sondern als leibliche Wirklichkeit. Deshalb ist er auch Offizier geworden.

Als Soldat lernte er das Leben kennen: das ist ausschlaggebend für sein eigenes geworden.

Er erzählt selbst einmal, dass er sieben Provinzen und sieben Garnisonen besucht und dadurch Land und Leute kennen gelernt habe. 1864 und 1865 war er am Schlusse der letzten Erhebung in Polen. Dann folgten der österreichische und französische Krieg. In beiden Feldzügen wurde er verwundet.

Liliencron ist der einzige wirkliche Dichter, den die Erhebung des deutschen Volkes, die Begründung des Kaiserreiches unmittelbar gezeitigt hat. Aus der Kultur, die diese historische Wandlung mittelbar zur Folge hatte, sind Andere, Grössere hervorgegangen. — Aber die Zeit der Schlachten selbst hat keiner so echt wiedergegeben, wie Liliencron.

Nur dem eigenen Erlebnis des Sieges verdankt er eine so prachtvolle, seelisch fast plastisch wirkende Siegerstimmung wie die »Kleine Ballade«:

Hoch weht mein Busch, hell klirrt mein Schild
Im Wolkenbruch der Feindesklingen.
Die malen kein Madonnenbild
Und tönen nicht wie Harfensingen.

Und in den Staub der letzte Schelm,
der mich vom Sattel wollte stechen!
Ich schlug ihm Feuer aus dem Helm
Und sah ihn tot zusammenbrechen.

Ihr wolltet stören meinen Herd?
Ich zeigte euch die Mannessehne.
Und lachend trockne ich mein Schwert
An meines Rosses schwarzer Mähne.

Und nur aus einem menschlich und dichterisch tief gefühlten Erinnern an seine Kriegserlebnisse lässt sich der unbedingte, echte Ton in einem Gedichte erklären, wie dem stillen schmerzlichen »Unter den Linden«:

Heute spaziert' ich unter den Linden,
Um Menschen zu sehen, Bekannte zu finden,
Und traf dort auch die ganze Welt,
Als hätte sie sich hierher bestellt.
Asien selbst mit den gelben Söhnen
Wandelt vergnügt zwischen märkischen Schönen;
Welch ein Gemisch, bescheiden und stolz.

Wo kommt der Rauch her, wie brennendes Holz?
Im Vorüber entdeck ich in einem Thor:
Ist die Leitung geplatzt? ein Wasserrohr?
Glutbecken, Hammer und Blei verrieten,
Dass sie den kleinen Schaden vernieten.
Als den Rauch ich roch im Strassenlärm,
Versank ich plötzlich in buntes Geschwärm:

Von trockenem Tann ist ein Feuer entfacht
Auf der Feldwach in kalter Winternacht.
Ich starr in die Flammen und wärme die Hände
Und freu mich der wachsenden Tageswende.
Die Ablösung kommt, ihr Führer voran,
Den schon vor Jahren zum Feund ich gewann.
Ernste Gedanken und fröhliche Stunden
Haben im Leben uns eng verbunden.
Wir beide, dass ich ihn unterweise
Ueber den Feind im umgebenden Kreise,
Lassen die Posten im Nebelgrauen
Und gehen weit vor, um besser zu schauen.
Unendliche Stille, unendlich leer,
Das Schneetuch ein Laken ringsumher.
Und eine Mühle vor uns im Land
Qualmt noch immer vom gestrigen Brand.

Da fällt mitten in meinem Berichte,
Ein Schuss — ein Wölkchen an jener Fichte . . .
Mein Kamerad greift sich ans Herz so schnell,
Ein dunkles Tröpfchen, ein winziger Quell.
In Eil' umfass' ich ihn, er schwankt, er sinkt,

Leg' sanft ihn zur Erden — der Tod hat gewinkt
Das rote Blut auf dem weissen Schnee
Sticht trostloser ab als im grünen Klee.

Im Westen die Mühle qualmt düster empor,
Im Osten die Sonne blitzt blendend hervor,
Bald bilden Gewehre die Trauerbahr',
Soldatenarm stützt ihm das blonde Haar.
Am Feuer der Feldwache liegt er gestreckt,
Kein Bitten, kein Rütteln hat ihn geweckt.
Es knistert, der Rauch umzieht mein Gesicht,
Leb wohl, Kamerad, ich vergesse dich nicht.
Unter den Linden, vorbei ist der Spass,
Ich trinke bei Hiller ein stilles Glas,
Ein stilles Glas auf ein fernes Grab,
Dann wieder ins Leben bergauf, bergab.

Ueberhaupt ist Liliencron der Einzigste, zum mindesten der Erste gewesen, der direkte Zeitereignisse in Kunst umsetzte. Deshalb hat sein Schaffen auch neben dem kulturellen noch einen ganz specifisch historischen Wert. Es wirkt eben wie eine Chronik des ganzen Lebens am Ausgange unseres Jahrhunderts. Aus mancher Stimmung der Volksseele, deren unmittelbarer Niederschlag sonst vielleicht nur in verstaubten Zeitungsballen aufbewahrt worden wäre, hat er seine Dichtungen geschöpft. Man denke nur an die Verse, die er gelegentlich des Todes Kaiser Wilhelms des Ersten schrieb: »In einer Winternacht«. Ueberhaupt verknüpfte er in einer ganzen Reihe von Gedichten äussere Kulturmomente

mit persönlichen Erlebnissen und komponierte aus diesem Beziehungsverhältnis Zeitballaden, an denen man dereinst das lokale Milieu unseres Jahrhundertendes und seine Spiegelung im Auge eines zeitgemässen Menschen genau wird studieren können. Und das war vielleicht für die Entwicklung der dichterischen Anschauung wichtiger, als es auf den ersten Blick erscheint: erst wenn die Physiognomieveränderungen, die sich auf dem kultivierten Teile des Erdbildes vollzogen hatten, künstlerisch fixiert waren, d. h. so, dass sie natürlich wirkten, konnte die entsprechende Psychognomie hergestellt und damit die letzte schwerste Aufgabe der Dichtung für ihre Zeit gelöst werden. Aber auch die Vorbedingung der physischen Fundamentierung erforderte einen ganz ausserordentlichen Kraftaufwand des Gestaltungsvermögens. Zumal die betreffenden Veränderungen nicht nur ungewöhnlicher, seltener Art waren, sondern zum Teil von einer so überraschenden Neuheit, dass man schon auf längst vergangene und in ihren unmittelbaren Wirkungen längst ausgegebene Kulturzeiten zurückgreifen muss, um eine annähernd vergleichbare Parallele zu haben; ich erinnere nur an das immense Anwachsen der Grossstädte mit ihrer kosmopolitischen Stimmungstendenz, an die immer beschleunigteren Verkehrmöglichkeiten u. s. w., u. s. w.

Manchem Faktor, der in Kulturaktion trat, wird man überhaupt kein vollständig deckendes Beispiel aus der Vergangenheit finden können!

Doch liegt darin, dass Liliencron diese Aeusserungen der Zeit wiederzugeben äusserlich vermochte, noch nicht sein eigentlicher Wert als Dichter.

Das Wesentliche ist bei ihm, dass in seine Dichtungen etwas von jener sinnlichen — nicht, wie bei Nietzsche: der geistigen — Kraft überströmte, die die Verschiebungen der Zeit veranlasste oder zur Folge hatte.

Die Zukunft, der diese Zeit reifend entgegenwuchs, wollte wieder von einem Leben erfüllt sein, das um seiner Grösse und Schönheit — um seiner selbst willen da war; von einem Leben in grossen Linien und weiten Kreisen des Gefühls und des Gedankens. Das Individuum sollte sich wieder eins mit der Natur fühlen und die Kulturgewandung organisch empfinden lernen: nicht als Kleid, das man ihr angezogen, sondern sich ganz von selbst um sie geschlungen hatte — wie wucherndes Epheu um den nackten Stein.

Die intellektuellen Gesetze, die Nietzsche dieser Zukunft prophetisch vorgeschrieben, ergänzte Liliencron nun dadurch, dass er ihnen den entsprechenden Empfindungsgehalt gab; freilich ohne diese Gesetze als solche

auch nur zu ahnen — geschweige denn zu erkennen und zu verstehen. Doch hat er das Fluidum, das über die Umsetzung dieser Gesetze in Gegenständlichkeiten gebreitet lag, suggestiv eindringlich gemacht.

Als Persönlichkeit fühlt er das »jenseits von gut und böse« vielleicht stärker in seinem Blute, als der gequälte, rastlose Geistesringer, der Zarathustra in die öden Berge der Einsamkeit senden musste, um »jenseits« zu stehen. Was Nietzsche nie konnte: Liliencron hat das Befreit-Sein von den alten moralischen Vorurteilen mitten hinein in die Gemeinsamkeit des Lebens getragen.

Und das verdankte er vor allem dem Umstande, den man wieder seiner Biographie entnehmen muss, dass er, ehe er zu dichten begann, nicht nur Soldat, nicht nur ein Mensch seiner Pflichten, sondern auch als solcher ein Mensch seiner selbst geschaffenen Rechte war: ein freier Genussmensch, ein Lebenskünstler.

Mit Liliencron ist in der Dichtung ein Individuum erstanden, das von der dionysischen Freude, die seit Hellas und der Renaissance nicht mehr offizieller Kulturgeist gewesen, wieder ganz erfüllt ist.

Liliencron geniesst das Leben, wie es sich ihm bietet — ohne Fragen, ohne Bedenklichkeiten, ohne Aengstlichkeiten, nur

den Instinktäusserungen seiner Sympathieen und Antipathieen gehorsam! So ist er ein feiner Gourmet der inneren und der äusseren Sinne: als Lebemann und als Zigeuner. Ein Mensch, der jedem Augenblicke seines Lebens das Zarathustrawort zurufen wird: »wohlan! noch einmal!« Denn alles an der Schöpfung reizt ihn, und in allem wieder alles — auch das kleinste, unscheinbarste trifft in seiner Seele sicherlich irgend einen Punkt, dem es eine Genusserregung abgewinnen kann. Sein Herz ist das Herz der Welt, in dem Sonnen und Sonnenstäubchen gleich selig kreisen, weil die Welt ihr eigenes Herz ist.

Hier zwei Proben dieser — Seligkeit:

Nach dem Ball.

Setz in des Wagens Finsternis
Getrost den Atlasschuh!
Die Füchse schäumen ins Gebiss,
Und nun, Johann, fahr zu!
  Es ruht an meiner Schulter aus
  Und schläft, ein müder Veilchenstrauss,
  Die kleine blonde Comtesse.

Die Nacht versinkt in Sumpf und Moor,
Ein erster roter Streif.
Der Kiebitz schüttelt sich im Rohr
Aus Schopf und Pelz den Reif.
  Noch hört im Traum der Rosse Lauf,
  Dann schlägt die blauen Augen auf
  Die kleine blonde Comtesse.

Die Sichel klingt vom Wiesengrund
Der Tauber gurrt und lacht
Am Rade kläfft der Bauernhund,
All Leben ist erwacht.
  Ach, wie die Sonne köstlich schien
  Wir fuhren schnell nach Gretna Green,
  Ich und die kleine Comtesse.

Und sein berühmtes:

Betrunken.

Ich sitze zwischen Mine und Stine,
Den hellblonden hübschen Friesenmädchen,
Und trinke Grogk.
Die Mutter ging schlafen.
Geht Mine hinaus,
Um heisses Wasser zu holen,
Küss' ich Stine.
Geht Stine hinaus,
Um ein Brötchen mit aufgelegten kalten Eiern
Und Anchovis zu bringen,
Küss' ich Mine.
Nun sitzen wieder beide neben mir.
Meinen rechten Arm halt' ich um Stine
Meinen linken um Mine.
Wir sind lustig und lachen.
Stine häkelt,
Mine blättert
In einem verjährten Modejournal.
Und ich erzähl' ihnen Geschichten.

Draussen tobt höchst ungezogen
Unser guter Freund,
Der Nordwest.
Die Wellen spritzen,
Es ist Hochflut,
Zuweilen über den nahen Deich

Und sprengen Tropfen
An unsre Fenster.
Ich bin verbannt und ein Gefangener
Auf dieser vermaledeiten
Einsamen kleinen Insel.
Zwei Panzerfregatten
Und sechs Kreuzer spinnen mich ein.
An den Wällen
Wachen die Posten,
Und einer ruft dem andern zu,
Durch die hohle Hand,
Von Viertelstunde zu Viertelstunde,
In singendem Tone:
Kamerad, lebst du noch?

Wie wohl mir wird.
Alles Leid sinkt, sinkt.
Mine und Stine lehnen sich
An meine Schultern.
Ich ziehe sie dichter und dichter
An mich heran.
Denn im Lande der Hyperboräer,
Wo wir wohnen,
Ist es kalt.

Ich trank das sechste Glas.
Ich stehe draussen
An der Mauer des Hauses,
Barhaupt,
Und schaue in die Sterne:
Der winzige, matt blinkende,
Grad über mir
Ist der Stern der Gemütlichkeit,
Zugleich der Stern
Der äussersten geistigen Genügsamkeit.
Der nah daneben blitzt,
Der grosse, feuerfunkelnde,
Ist der Stern des Zorns.

Welten-Rätsel.
Die Welt — das Rätsel der Rätsel.
Wie mir der Wind die heisse Stirne kühlt.
Angenehm, höchst angenehm.

Ich bin wieder im Zimmer.
Ich trinke mein achtes Glas Nordnordgrogk
Kinder, erklärt mir das Rätsel der Welt.
Aber Mine und Stine lachen.
Das Rätsel, bitt' ich,
Das Rätsel der Welt.

Ich trinke das zehnte Glas.
Tanzt, Kinder, tanzt.
Ich bin der Sultan,
Ihr seid meine Georgierinnen,
Ich liebe euch,
Geht mit mir zu Bett.
Ich kann nicht tanzen mehr?
Wie sagt doch der Sultan
Im Macbeth?
Ich meine Shakespeare:
Trunkenheit reizt zur Liebe,
Aber die Beine,
Oder was sagte er,
Möchten gern, aber sie können nicht.
Mädchens, unterstützt mich
Hebt mich,
Ich will eine Rede reden:
Die Welt ist das Thal der Küsse,
Die Welt ist der Berg des Kummers,
Die Welt ist das Wasser der Flüssigkeit,
Die Welt ist die Luft des Unsinns.
Was sagte ich?
Ich setze mich.
Noch ein Glas Grogk. Vorwärts!
Die Langeweile,
Verzeiht, Mächens,

An eurer Seite,
Schändlich, das zu sagen,
Die Welt ist das Thal, das,
Das Thal der Langenweile.
Jetzt ist Macbeth,
Ich lieb euch, Mächens,
Ich bin der Sultan,
Gebt mir Pantherfelle.
Die Sklaven, die Sklaven her!
Zum Donner, wo bleiben die Schufte!
Auf mein Lager tragt mich.
Ich will schlafen.
So, Macbeth,
Tanzen, tan—zen.
Gu' Nacht,
Ich wer' müde,
Gu' Nacht . . .
Wi—e?

Mit diesem Gedichte ist es sonderbar... der Ton, den ihm Liliencron gegeben, hat eine Nuance, die stutzen macht: man weiss nicht recht: ist das Rausch, den nur Betrunkenheit erzeugt hat? oder auch Weisheit? höchstes Wissen um die Dinge der Erde, tiefste Erkenntnis der Dinge der Welt? Ist Liliencron am Ende doch nicht nur der Soldat, der auf Schlachtfeldern den Tod und das Menschenleid gesehen . . . Und ist er andererseits nicht nur der Lebemensch, der die Liebe selig in seinen Armen gehalten und das Menschenglück voll ausgekostet? Steckt vielleicht doch etwas vom Philosophen in ihm, der die Gegensätze des Daseins aussöhnen

möchte? Nun — ich glaube, von einem Allverstehen kann man nicht gut reden. Aber dafür um so mehr von einem unbegrenzten Allempfinden, das zwar von Liliencron in kein System umgesetzt werden kann, aber doch unbewusstund unbeabsichtigt den Liliencronschen Dichtungen starke gedankliche Werte beimischt. Neue Werte vermag er nicht zu finden: er wirft nicht, wie Nietzsche, in die Nacht der Zukunft ein weithin glänzendes Ziel, nach dem die Menschheit ihren Gang lenken soll. Aber dafür versteht er es, die alten, eigentlich längst abgebrauchten und dichterischer Gemeinplatz gewordenen Werte noch einmal in einer Weise auszudrücken, die im höchsten Masse individuell und damit an sich auch »neu« ist. Das zeigen vor allem die Gedichte Liliencrons, in denen er solchen Werten, wie Liebe, Tod, Vergänglichkeit, Ewigkeit u. s. w. Sinnbilder findet, die bezeichnenderweise weniger durch ihren »Sinn«, als durch die Grösse der in ihnen offenbaren Bildkraft wirken.

Auch hierfür eine Probe — und zwar aus dem »Poggfred«:

Es trägt mich in die Luft ein grosser Wind
Und lässt mich nieder, fern in Felsenschlüften,
Da stürz' ich hin und weine wie ein Kind.

Wie still ist's hier in diesen finstern Klüften!

Hoch muss ich sein, vielleicht in Gottes Sphären,
Von unten tief dringt Grabgesang aus Grüften.

Und über mir schwebt über Land und Meeren
Ein Riesenvogel; dessen Flügel reichen
Von Pol zu Pol, gekrümmt wie Krebsesscheren.

Doch seiner Kraft und seines Schmuckes Zeichen
Sind an den Enden festgekeilt im Eise,
Er kann die Sonnenbahnen nicht erreichen.

Und darum sucht er gierig seine Speise
In unsern volkbesetzten Erdenthalen
Und weidet Menschen, Kinder bis zum Greise.

Er nagt im Wolkendunstkreis unsrer Qualen,
Die unaufhörlich aus den Gründen grausen,
Aus thränenüberströmten Opferschalen.

Es schwillt herauf zu mir ein dumpfes Sausen
Und Stampfen, wie von hunderten Geschwadern,
Die rasend durch den Morgennebel brausen.

Und Feuer, Qualm und Schreien, Zank und Hadern
Das alles lähmte albschwer mir die Glieder,
Ein Strom von Gift durchströmte meine Adern.

Ich schloss die Augen, offen sind sie wieder,
Und wieder seh' ich jenen Vogel schweben,
Doch schiel' ich nur, halboffen sind die Lider.

Und er erhob sich unter Wolkenbeben,
Gelöst ist jetzt sein Flügelpaar vom Eise,
Ach, könnt' ich mit ihm in sein Aetherleben!

Als er nun zog die ungeheuern Kreise,
Fand ich von ihm mich mit emporgetragen
Und rauschte mit ihm seine Weltenreise.

Ich sah die Sterne durcheinanderjagen,

Als ob im Himmel goldne Kugeln schnellen,
Wie Gaukler thun an Sommerjahrmarkstagen,

Auch wie in warmen Nächten durch die Wellen
Ein Nachen leuchtend furcht auf Funkenschwärmen,
Die rings das Boot durch ihren Glanz erhellen.

Mein Auge starb in überhellen Räumen.
Und da sass Mose, der Gesetzegründer,
Umzirkt von purpurblauen Wolkensäumen.

Titanenkräftig blickt der Gotteskünder,
Ein erster Heiland aus dem Menschenpfuhle,
Mit seinen Brauen bändigt er die Sünder.

Und jetzt: ein Nordlicht krönt das Himmelsthule:
Der Nazarener war's im Lichterscheinen —
Tief tauchte der Koloss von seinem Stuhle.

Unsagbar war die Milde, die dem Reinen
Das schöne, heimatstille Antlitz prägte,
Nach innen sah ich seine Schmerzen weinen.

Doch hinter ihm, als er sich fortbewegte,
Schritt grinsend, blutbespritzt der Menschenschnitter,
Dess roter Mantel scharf die Erde fegte.

Am Firmament unzählige Gewitter,
Ein Feuermeer im ganzen Weltenkreise,
Dann sank die alte Nacht, ein bleiern Gitter.

So ist Liliencron als Denker ein Phantast, der die Anschauung, die er von der Welt und ihren Beziehungen zu Erde und Einzelwesen hat, nicht in scharfe Begriffe und genaue Formeln bringen kann. Ja — er vermag auch nicht, diese Anschauung durch einen

Träger, einen Helden zu vermenschlichen und zu verallgemeinern, der beides ist: typisch und individuell! Seine Dramen und Novellen, sein Roman »Breide Hummelsbüttel« und sein »kunterbuntes« und gerade dadurch in sich vollständig geschlossenes Poggfredepos beweisen das. Liliencron ist immer nur individuell, d. h. in diesem Falle, nur Lyriker... freilich als solcher stets ganz er selbst! Seine Persönlichkeit mit ihrer Teilung in die drei Seelenbezirke, von denen ich zuvor sprach, hat er nie verleugnen können. Manchmal spricht der Mensch der Pflichten, der Soldat lauter . . . manchmal der Mensch der Rechte, der Lebemann . . . manchmal der Gefühlsphilosoph . . . Aber keinen Vers hat er geschrieben, der nicht von dem Geist erfüllt wäre, der in den dreien unsichtbar wirkt, keinen Vers, den er in sein Leben und dessen Bethätigung künstlich hineingelebt hätte! Alles, was aus ihm hervorbrach, sprudelte, schoss und sich zu mehr oder weniger festen Rhythmen fügte, war geboren, — manchmal gedanklich ein wenig embryonenhaft und unausgetragen, aber immer erlebt, durchlebt und also ausgelebt.

Diesen Effekt hat der Mensch Liliencron dem Künstler Liliencron zu verdanken — der dichterischen Formkraft, seiner Formkraft.

Das Gestaltungsvermögen gab Liliencron die Stellung, die er heute in der Entwicklung der deutschen Dichtung einnimmt.

Menschen wie ihn mag es heute zu Tausenden geben, muss es geben! Sonst wäre die Zeit nicht von der Art, die heute Tausende über alles lieben . . . sonst wäre Liliencron als Epigone oder Progone in sie hinein gestellt, nicht aber aus ihr organisch hervorgewachsen.

Aber dass Liliencron sein sinnliches Temperament als Prototyp des Zeittemperamentes ausdrücken konnte: das macht ihn so gross und stellt ihn, einen Nietzsche ergänzend, in eine Entwicklungsreihe auch mit dem geistigen Zeittemperament, von dem er persönlich nichts weiss.

Als Künstler sind die beiden einander völlig ebenbürtig. Ich sagte schon, dass von ihnen geradezu die neue Grammatik der Ausdrucksweise herrühre.

An und für sich ist der seelische Prozess, der sich im Schaffen eines Künstlers vollzieht, ja immer der gleiche: zu allen Zeiten, bei allen Völkern, bei allen schöpferischen Individuen. Absolut — giebt es nur eine Gesetzmässigkeit, nach der sich die permamente Ergänzung von Leben und Kunst herstellt. »Die Darstellung ruht auf Gesetzen, unveränderlich bis ans Ende der Tage« sagt

Bürger einmal. Und weiter: »nur der Urgegenstand ist wandelbar nach dem Geschmacke«. Denn: das Leben gewinnt von Epoche zu Epoche relativ neue Formen, an deren stoffliche Natur die formale Ausdrucksweise der jedesmaligen Gegenwart gebunden ist. Und die ‚eine Gesetzmässigkeit, nach der sich die permamente Ergänzung von Leben und Kunst herstellt‘ ist nichts anders als die ganz selbstverständliche Gleichgewichtsherstellung von Stoff und Form. Was sich an dieser letzteren nun ändert, gemäss den ‚relativ neuen Formen‘ des Lebens ändern muss, das ist die Naturanpassung. Pulst das Leben, wie heutzutage, schneller, so wird auch die Form, in die sich sein Rhythmus schlägt, um sich zu bändigen, von einem freieren Tonfalle sein und sich freiere Mittel zur Erschöpfung seiner Stoffe schaffen.

Beide urewigen Gesetzmässigkeiten: die Gleichgewichtsherstellung und die Naturanpassung der Form haben nun Friedrich Nietzsche und Detlev von Liliencron für unsere Zeit wieder bewiesen, indem sie sie — ich muss die psychische Differenz, die zwischen den beiden besteht, immer wieder betonen — indem sie sie an geistigen oder an sinnlichen Stoffen zeigten; und zwar brachten es die sinnlichen konkreteren Stoffe Liliencrons mit sich, dass er speziell die neue formale

Naturanpassung gegenständlicher, deutlicher zeigte und so in einen scharfen Gegensatz zur alten Gedichtform rückte.

Alle Lyrik seither — wenigstens die, gegen die sich die junge Generation auflehnte — war an Metrum, Strophe und Reim gebunden. Die Dichter, die neu heraufkamen, sahen nun ein, dass die Wirkungen, die diese traditionell gewordene Verskunst erzielt hatte, nicht mehr zu überbieten seien. So schauten sie sich denn nach neuen Mitteln zur Kunst um. Was sie fanden, waren — Erweiterungen von Metrum, Strophe und Reim. Und Nietzsche und Liliencron bewiesen, dass sie so ausserordentlich waren, dass sie dem erweiterten Stoffe vollauf genügen konnten ... namentlich Liliencron in seiner zweiten Periode.

Bei ihm braucht der Rhythmus kein metrisch vorgeschriebener mehr zu sein; vielmehr ergiebt er sich vollständig aus dem Rhythmus des vorgeschriebenen Inhalts, indem er sich nicht nach Silbenlängen abteilt, sondern dem einzelnen Wort innerhalb des einzelnen Satzes, wie diesem ganzen Satz selbst auch seine natürliche Betonung lässt.

Man lese daraufhin das zitierte Gedicht »Betrunken« oder Verse, wie:

Am dünn-dämmrigen Himmel
Verbleicht nüchtern

Der Morgenmond.
Vom Flusse her vernehm' ich
Langsame, gleichmässige Ruderschläge.
Bei jedem Schlage
Knarren und janken die Riemen in ihren Pflöcken.
Einsam, durch die leuchtende Stille,
Singt eine Drossel
Im Nachbargarten.
Duftgrau-silbern hängen im Zwielicht
Die Blätter der Bäume und Gesträucher;
Nur ein rundes Geranienbeet
Leuchtet grellrot zu mir empor.
Und alles wartet demütig,
Wie mit niedergeschlagenen Augen,
Auf den Tag.

Der Strophenbau setzt sich bei Liliencron ebenfalls in einer Weise zusammen, die ihn innerlich wenigstens abhängig vom Inhalt macht — und nicht umgekehrt! Mit dem Reim ist es ähnlich: in vielen auch äusserlich vollkommen fertigen Gedichten, wie den beiden angeführten fehlt er ganz; oder er bricht willkürlich, dem Inhalte entsprechend ab und setzt ebenso wieder ein.

Auch hierfür ein Beispiel:

. . . Da taucht aus fernster Ferne her
Ein Punkt auf aus dem unendlichen Meer.
Der Punkt wird grösser, er näh'rt sich mir,
Grad auf mich zu, ein Fabeltier?
Doch kann ich nur ein Boot unterscheiden,
Ein schwarzes Segel, sturmgebläht,
Und hat doch nicht ein Lüftchen geweht . . .
Jetzt ist's mir nah. Und ein schriller Pfiff

Ertönt vom geheimnisvollen Schiff.
Die Stangen fallen, frei ist der Bord,
Und hinten steht aufrecht der grosse Lord,
Der Tod.
Die Arme sind untereinander geschlagen,
So seh ich den Gewaltigen ragen.
Ein holländisch Kalkpfeifchen steckt ihm schräge
Im vortrefflichen Zahngehege.

Allerdings — im Totalitätsbilde seines Schaffens sind derartige Freiheiten der Form nur Ausnahmen, die jedoch in der letzten Periode, ganz wie bei Nietzsche, zur Regel werden: nur Dokumente der Zeit, die konstatieren wollte, wo sie formal stand und wohin sie trieb.

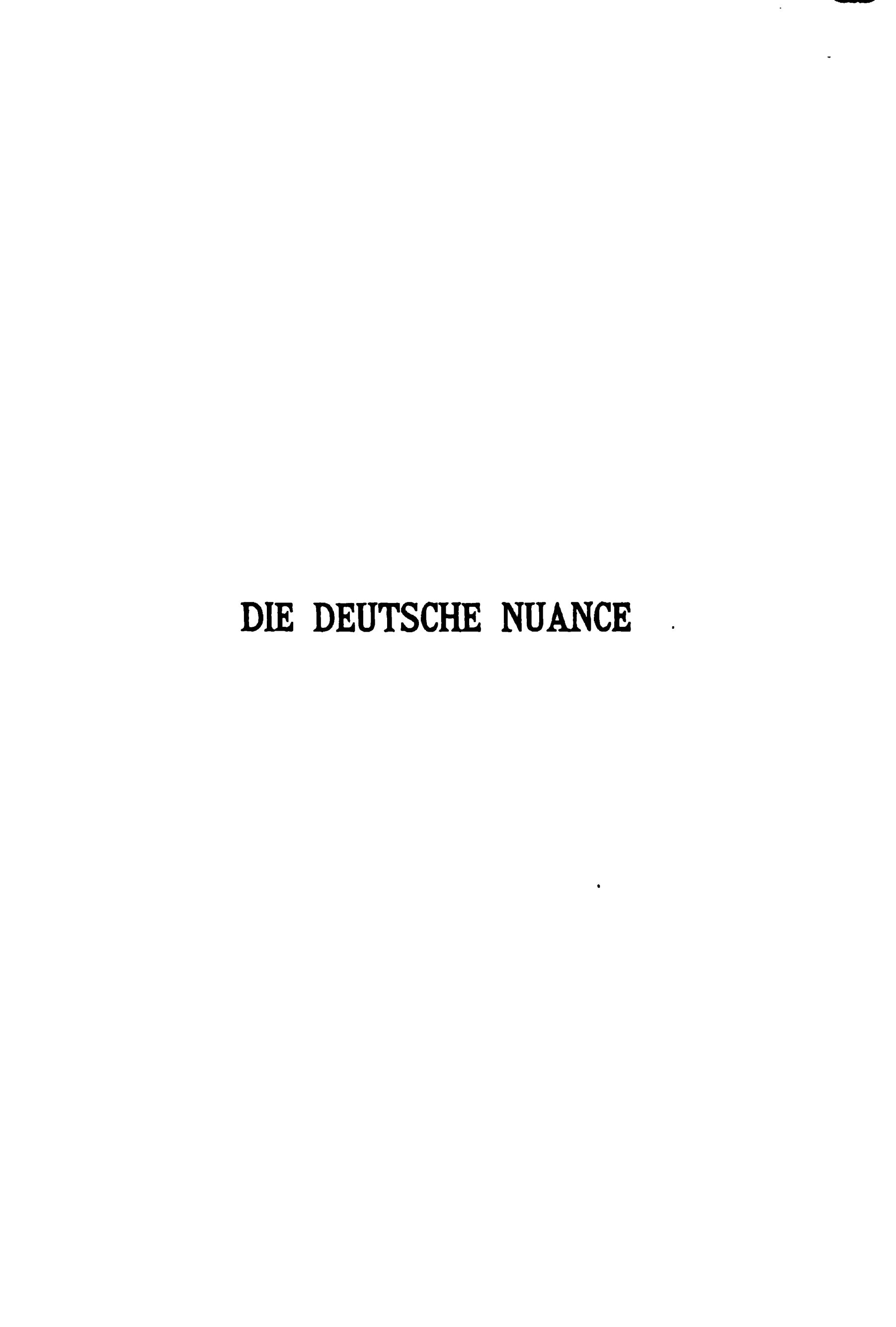
Und, um zu resumieren: was von der Form gilt, das trifft auch vom Inhalte zu! Beide, Liliencron und Nietzsche, sind nur Wegweiser! Sie stehen an der scharfen Biegung, mit der die Kultur in unserer Zeit von der öden Heerstrasse vielhundertjähriger moralischer Lebensanschauung und moralischer Lebensbethätigung abbog, um in ein neues Land zu wallfahrten, — in ein Land, in dem das Leben in Macht und Grösse und in Schönheit und Grösse wiedererstanden war und seine bunten Reigen um das Dasein flocht.

Sie sind beide gute Tänzer . . .

Aber besser ist es schon, Liliencron zu

folgen, als Nietzsche, weil er nicht mit den Füssen des isolirten Geistes tanzt, sondern mit den Füssen des Leibes.

Und dass der Geist nicht fehle —! Nun, ich denke, dafür sorgt ein kraftvolles, gebärtüchtiges Leben von selbst: das hat sich inzwischen auch erwiesen und Dichter sind erstanden, die die Beziehungen, die man zwischen der Erscheinung: Friedrich Nietzsche und der Erscheinung: Detlev von Liliencron constatieren muss, vollständig ausgeglichen haben und in derselben Weise Dichter des geistigen, wie des sinnlich lebendigen Lebens sind.



DIE DEUTSCHE NUANCE



Die deutsche Nuance.

Zahllos können die Strömungen sein, in denen das Kunst-Werden seinen unaufhaltsamen ewigen Lauf ergiesst, wenn es — wie heute — zu einer Zeit geschieht, die noch nicht von einer inneren und äusseren Kultureinigung ihrer specifischen Neuwerte ist. Zahllos — so reich an Entwicklungsmöglichkeiten, wie das Leben, dem diese Strömungen alle entsprechen wollen — und von so unbegrenzten Ausdehnungseventualitäten, wie die Lebensfaktoren, deren Kräfte, umgesetzt in Kunstfaktoren, in diesen Strömungen wirken, drängen, vorwärtstreiben . . . von nichts abhängig, als höchstens von dem Grade, in dem sich das dunkle Gefühl, das tastende Vorahnen des eigentlichen Zieles bereits in ein helles sicheres

Wissen darum gewandelt hat. Dieses Ziel aber ist nichts anderes, als die Erschaffung des neuen Kunststiles, der mit dem sich vorbereitenden parallelen Kulturstil zur Zeit noch in den schmerzhaften Krämpfen einer Zwillingsgeburt liegt. Jede einzelne Strömung, die dahin will, ist wie eine mehr oder weniger starke schwellende Blutader, durch die das Kind: Zukunft mit dem Herzen der ewig gebärenden Mutter: Vergangenheit noch verbunden ist.

Das alles gilt von einzelnen, isoliert stehenden Individualitäten, die für sich allein eine solche Strömung repräsentieren, wie von ganzen Schulen, Richtungen, Bewegungen, die von einem mehr korporativen Willen belebt sind. Von Einzelmenschen, die irgend einem persönlichen Dogma allgemeine Gesetzeskraft zusprechen möchten .. Und von Genossen derselben Gesinnung, die nach einem fertigen Programm ihr Werk zu schaffen trachten.

Zahllos müssen die Wertunterschiede sein, in denen sich die Wesenheit der Strömungen bricht.

Dass dabei starke verwandtschaftliche Gesetzmässigkeiten, Folgerungsnotwendigkeiten, die den verschiedenen Kreuzungen gleicher Ursachen entstammen, zwischen den einzelnen Vertretertypen walten, ist selbstverständ-

lich: aus diesem Faktum erwächst der literarhistorisch forschenden Kritik der vornehmlichste Teil ihrer Aufgabe.

Eine zeitliche Betrachtung zeitlicher Kunst, die noch nicht aus Resultaten ihre Resumés ziehen darf und weniger vergleicht, als selbst hypothetisch Gleichungen aufstellt, hat mehr mit den Artunterschieden als solchen zu rechnen; der »Wert«, den die »Art« dabei schon in sich birgt, ist immer relativ oder doch positiv nur aus Gründen, die unter allen Umständen scheinbare sein können.

Hauptsächlich hat man da zu unterscheiden, ob Schöpfer von der Progonenart, die hier ja nur in Betracht kommen kann, wenn ich von Schulen, Richtungen, Bewegungen spreche, — ob solche Vorläufernaturen ihre Dogmen, resp. Programme um mehr dichterisch inhaltlicher oder um mehr künstlerisch formlicher Werte willen aufstellen. Die eine oder die andere Tendenz wird auf jeden Fall in irgend einer Weise überwiegen.

Nur die Grossen der Kunst, die allumfassenden Geister können beide Forderungen durch ihren vollkommenen, restlosen Ausgleich erfüllen und dadurch ihrer Epoche den definitiven zugehörigen Kunststil schaffen, dass sie den Inhalt zum reinen letzten Zweck ihres Schaffens machen und die Form als

reines letztes Mittel behandeln; nicht umgekehrt, wie man in gewissen Kreisen, die die alte Aesthetik noch einmal in totem Prunke entfalten möchten, heute wieder glaubt! Näher kann ich — an dieser Stelle wenigstens — auf die beiden unterschiedlichen Auffassungen der künstlerischen Bethätigung noch nicht eingehen. Nur die beiden Folgerungen, die man logisch immer aus ihnen ziehen muss, will ich hier schon leise berühren — so leise, dass ich einfach nur die beiden Fragen stelle, in deren doppelter Formulierung man die Differenz der betreffenden Anschauungswelten vielleicht am besten ausdrücken kann.

Es lautet die eine, deren antwortlicher Sinn mir so ungemein selbstverständlich klingt, dass ich für ihren Gegensatz nur das sichere Gefühl des Un-Sinns zu haben vermag:

Ist es möglich, dass sich ein inhaltlicher Wert dadurch in Kunst umsetzt, dass er sich die eigene zugehörige Form gebiert?

Und diese andere Frage:

Ist es möglich, dass sich ein formlicher Wert dadurch in Kunst umsetzt, dass sein eigener, zugehöriger Inhalt von aussen in ihn hineingeboren wird?

Ich denke, schon aus dieser nackten Gegenüberstellung der letzten Konsequenzen, die

sich aus den beiden einzigen Auffassungen des Verhältnisses vom »Inhalt« und »Form« ergeben, geht hervor, welcher von den beiden Werten, der inhaltliche oder der formliche, primärer und welcher sekundärer Natur ist?! Wenigstens, wenn man diese Auffassungen an jener reinen Kunst misst, die nur um des Werkes willen da ist und frei von jedem störenden Elemente erscheint — mag ein solches Element nun wegen inhaltlicher oder wegen formlicher Tendenzen störend in den Schaffensprozess eingedrungen sein! An jener ganzen Kunst, auf die auch der Halbkünstler in seinem tiefsten Sehnen immer hinaus will . . . . . .

Wie die beiden Begriffe »Inhalt« und »Form« als solche im Besonderen zu verstehen sind, das muss ihre jedesmalige praktische Anwendung und eventuell auch ihre theoretische Auffassung durch den einzelnen Sprachschöpfer lehren.

Und da zeigt es sich denn, dass bei den Grossen der Kunst, bei eben jenen allumfassenden Geistern, Art- und infolgedessen auch Wertunterschiede nur innerhalb des einzelnen Begriffes bestehen können, in den wechselseitigen Beziehungen beider Begriffe aber vollständig fortfallen, weil sie sich decken: die Kunstform hat die Tendenz, sich zum Kunstwerke genau so wie der

Kunstinhalt zu verhalten; aber immer wird es der letztere gewesen sein, der die erstere, die Form, zu diesem Beziehungsverhältnis gestärkt, gesteigert, emporgetrieben hat. Der Inhalt ist das grosse Agens, das treibende Rad, der Kräfteaufwand, der dem dichterischen Menschen erst die Gabe giebt, mit Gottes Zungen zu reden — der Inhalt ist die mystische Macht des künstlerischen Bewusstseins im Individuum, die Fähigkeit, aus den Rhythmen der Worte, Farben, Linien, Töne ein Ausdrucksvermögen zu formen, eine Mitteilungsart, eine Sprache zu bilden, in der das Uebernatürliche natürlich und das Natürliche übernatürlich klingt und der Sinn von Welt, Leben und Einzelwesen erfassbar wird.

Diese Grossen wachsen aus der breiten Menge der Strebenden wie Riesen, um mehr als Haupteslänge empor — getragen von der ganzen Entwicklung ihrer Zeitlichkeit, ihrer Epoche und diese zugleich lenkend, führend. Sie brauchen nicht lange zu suchen, nach Dokumenten zu spähen und an Dokumenten zu experimentieren, um das Totalitätsbild der Zeit zu fixieren. Ihr heller Blick begreift alle Gesetze, nach denen sich die Evolutionen vollziehen . . . er darf frei umherschweifen . . . wie von selbst gräbt er sich zu den verborgen wirkenden Ursachen

und fördert alles herauf, was an stofflichen und formlichen Werten im Schosse ihrer Gegenwart liegt. Sie haben eben nur die eine Aufgabe, von der sie selbst womöglich nicht einmal wissen: die rechte Mischung dieser Werte herzustellen, das Gleichgewicht abzuwägen — die grosse Einheit von Aeusserlichem und Innerlichem, Synthetischem und Analytischem, Quantitativem und Qualitativem zu geben, in der das Geheimnis jedes grossen Kunstwerkes beruht und die die scheinbare Unerklärbarkeit seiner Wirkungen veranlasst. Lösen sie diese Aufgabe, so sind ihnen damit sicherlich die Schöpfungen geglückt, die den Stil ihrer Gegenwart am unmittelbarsten und zugleich am ewigsten offenbaren, d. h. das spezifische Wesen dieser Gegenwart dadurch verkünden, dass sie deren spezifische Werte in einer Weise ineinander verarbeitet erscheinen lassen, von der man nicht mehr weiss, ob man es mit Wahrheits- oder mit Schönheitswerten, mit Thatsächlichkeits- oder mit Scheinwerten zu thun hat.

Vor, oder auch wohl noch neben diesen Giganten des Schaffens, bei deren Schöpfungen man den Atem des Weltgeistes zu spüren meint, gehen nun die Schöpfer, speziell: die Dichter dahin, die aus sich heraus nur einen der beiden Bestandteile relativ ganz zu entwickeln vermögen, ihn aber dafür durch

unablässige, mitunter sogar gequälte, mühselige Arbeit zu seiner denkbarsten Vollendung steigern — die Künder eines überwiegenden Inhaltes oder einer überwiegenden Form!

Das Charakteristikum derartig einseitig entwickelter Naturen ist in allen Zeiten die Suggestionskraft gewesen, mit der sie, nicht etwa im epigonalen, sondern in jenem progonalen Sinne, von dem ich zu Anfang sprach, Bewegungen veranlassten, Richtungen weckten, Schulen bildeten.

Ich deutete schon an: wenn es sich um ein persönliches Dogma handelt, genügt fast durchweg eine einzige, starke Individualität, um das Gesetz, das schliesslich jedem Dogma zu Grunde liegt, in Kunst umzusetzen, zu erschöpfen und so eine Strömung zu bezeichnen. Ist es dagegen ein unpersönliches Programm, das für die Entwicklung der Kunst entscheidend in Frage kommen soll und dessen vorweg genommene Richtigkeit seine eigene Voraussetzung bildet, so wird eine Gruppe auf den Plan treten.

Auf jeden Fall aber hat eine Vorläuferindividualität, mag sie nun in die erste oder in die zweite Kategorie gehören, mag sie ihre Thesen um inhaltlicher oder um formlicher Werte willen verkünden — und es trifft meist zu, dass der Einzelne dem In-

halte, die Vielen der Form dienen — ich sage: auf jeden Fall hat eine solche Vorläuferindividualität in ihren Lehren immer ein güldenes Körnchen keimender Wahrheit, keimender Allgemeinerkenntnis. Ein Körnchen, das dereinst, wenn es auf anderen jüngeren Boden fällt, von anderen Quellen genährt, von anderen Sonnen zu Leben geschwellt wird, wohl zu einem hohen, weitschattenden Baume in jenem seligen Haine auswächst, in dem ein ganzes Menschengeschlecht ruhen, geniessen und schaffen kann.

Die erste Gruppenbildung in der modernen deutschen Litteratur vollzog sich mit dem engen Zusammenschluss jener jungen Leute, deren Prototyp und charakteristischster Vertreter gerade durch die Unabgeschlossenheit seiner Entwickelung Hermann Conradi war. Die gemeinsamen Antipathieen gegen den in ein unwahres verlogenes Epigonentum ausgearteten Idealismus der nachklassischen und nachromantischen Zeit hatten gemeinsame Sympathieen zur Folge gehabt. Es gab in Deutschland keine Dichtung mehr: so lautete die beständige Klage, die traurig über die Lippen eifriger Jünglinge ging. Deshalb fand man einander, steckte die glühenden Köpfe zusammen und sann nach, wie das Kind, das von den wüsten Stürmer- und Drängergehirnen geboren werden sollte, wohl

ausschauen musste. Eines war sofort klar: seine Physiognomie würde durchaus neue Züge tragen; zu allen Gewesenen stand seine überraschende Art in vollendetem Gegensatz; nach seither nie Gewolltem verlangte sein ungestümer Sinn. Da war es denn nur konsequent, wenn man die schreibunte gefällige Maske des überlebten »Idealismus« einfach umkehrte und ein Programm aufstellte, dessen Inhalt man mit dem kräftigen Schlagwort »Realismus« erschöpfen zu können wähnte. In Wirklichkeit war die Bewegung, die so zu Anfang der achtziger Jahre entstand, nach wie vor idealistischer, oder in diesem Falle vielleicht besser: ideologischer Natur. Die jungen Dichter, die sie vertraten, gingen in ihrem Schaffen durchaus von der Idee, dem Inhalt, von dem geistigen oder sinnlichen Gehalt aus, der ihren Werken das jedesmalige Motiv geben sollte und dem sie eine Gegenständlichkeit erst zu schaffen suchten. Der Unterschied gegen den alten »Idealismus« bestand nur darin, dass diese Ideen, diese Lebens- und Weltanschauungen, mit denen sich die Betreffenden so schwer trugen, dass sie sie nicht gestalten konnten, von einer moderneren, freieren, neuzeitlicheren Art waren und dass die realen Erscheinungen, die ihnen zu Grunde lagen, mit grösserer

Ehrlichkeit und Eindringlichkeit angeschaut und demgemäss auch »realistischer« aufgefasst waren.

Der erste, der nun erkannte, dass die Dichtung der jungen Generation noch gar nicht das war, was sie offiziell sein wollte: ein Realismus, hiess Arno Holz. Er sah ein, dass eine Kunstbethätigung, die das Gegenteil des »Idealismus« herzustellen unternahm, unbedingt von der Gegenständlichkeit der Erscheinungen ausgehen und diese dem Urbilde gemäss zu gestalten suchen müsse. Inwiefern Holzens Logik konsequent genug war, um den ganzen Grundsatz vom Idealismus umkehren zu können, inwiefern er an das Wort »gestalten« die Bedingung knüpfte resp. nicht knüpfte, dass aus seinem Resultat, dem Gestalteten, eine Idee, eine Lebens- und Weltanschauung, ein Inhalt oder Gehalt, kurz: ein kultureller Naturwert herausspringen müsse, willkürlich oder unwillkürlich, direkt oder indirekt: darauf werde ich noch zurückkommen. Auf jeden Fall datiert von Holzens Erkenntnis literarhistorisch die zweite Gruppenbildung in der Entwicklung moderner deutscher Dichtung — und zwar die seither bedeutendste, wertvollste: der Naturalismus! . . .

Holz hatte sich eine Zeitlang selbst

zu der Gruppe der Pseudorealisten gezählt. Wenigstens ist sein »Buch der Zeit, Lieder eines Modernen« durchaus von jenem hyperidealistischen» Schwärmergeiste erfüllt, der den jungen Leuten vom Ausgang der achtziger Jahre die Köpfe heissmachte. Bezeichnend, ungemein bezeichnend für den Künstler in Holz, der in seiner ganzen späteren Entwicklung die alleinige Tendenz seines Schaffens auf die Erschaffung einer neuen Kunstform richten sollte, ist an diesen frühen Gedichten bereits die unbedingte Reinheit des Ausdrucks. Freilich liegt in diesem artistischen Vorzug gerade der grosse Fehler des Buches. Die Kunstmittel, mit denen seine so durchaus einwandfreie Stilwirkung erreicht ist, sind alt. Sie entsprechen nicht dem neuen Inhalt. Metrum, Strophe und Reim gehorchen noch Gesetzen, die längst in Dogmen erstarrt und infolgedessen nicht mehr verwendbar erscheinen. Daher wird man auch, wenn man später einmal Grossstadtlyrik vom Ende des XIX. Jahrhunderts lesen will, nicht zu diesem »Buch der Zeit«, sondern weit eher zu der in sich freieren und doch formal gebändigten Dichtung eines Conradi, Liliencron u. s. w. greifen.

Ich deutete schon an: Holz, der die Notwendigkeit einer Weiterentwicklung der dichterischen Technik selbst erkannte, war

der erste, der ihre Gesetzmässigkeit konsequent auszudenken unternahm. Und zwar machte er sich alle die Folgerungen, die er aus den seitherigen, inländischen und namentlich ausländischen Versuchen einer realistischen Kunst zog, zunächst einmal rein theoretisch klar: In seinem — erst später erschienenen — Buche »Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze«, hat er die Untersuchungen aufgezeichnet, die er anstellte, bevor er daran ging, die betreffenden Folgerungen in eigener Kunstbethätigung praktisch anzuwenden.

Dieses Faktum bewies schon, dass in Holz das Gehirn stärker als das Gefühl entwickelt ist. Seine Logik ist ausserordentlich. Sie erscheint überall da vollständig einwandfrei, wo sie mit rein gehirnlichen Werten zu arbeiten hat. Aber sie versagt sofort, stellt einfach ihre mechanische Thätigkeit ein, wenn sie in ihre Ausführungen und Schlussziehungen einen Gefühlswert einführen muss, mit dem notwendig zu rechnen ist.

Das kommt wohl daher, dass Holz in einem konkreten Empfindungskomplex eine zugehörige abstrakte Gesetzmässigkeit nicht zu erkennen vermag. So sagt er in seinem Buche gelegentlich seiner Ausführungen über den roman experimental, dass ein Vorgang im Hirn, in der Phantasie kein Vorgang in der Realität sei! So fasst er in seinen An-

griffen auf den bekannten Satz Emil Zolas: ,une œeure d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament', den Begriff »Temperament« als »momentanes Temperament« auf, als »allergegenwärtigstes kritisches Ich«!

Ich gebe Holz die arme Dürftigkeit des Zolaschen Satzes gerne zu. Ich behaupte gleich ihm, dass dieser Satz über das Wesen der Kunst und deren Gesetze keinen direkten Aufschluss zu geben vermag. Aber das scheint mir mehr in der schlechten Fassung begründet zu liegen, als in dem geistigen Inhalt, den Zola zu geben gedachte. Schon dass der Nachsatz vom »Temperament« so dehnbar ist, dass man ihm einen Sinn geben kann, der je nach der Auffassung, die man von dem Begriff »Temperament« als solchem hat, zwischen den entgegengesetzten Deutungen schwanken darf, weist auf den Fehler einer unklaren, mangelhaften Formulierung hin; denn diese Formulierung lässt zu, wie das Beispiel Holzens ja lehrt, dass man unter diesem Temperament eine gehirnliche Verfassung versteht, eine augenblickliche Erkenntnis und Empfindungsfähigkeit, einen Zustand des reinen, sich logisch klar gewordenen Bewusstseins, das sich natürlich auf Gefühle und auf Gedanken beziehen kann; während man anderseits mit Temperament sehr wohl die Gesamtfunktion der

seelischen Verfassungen, Erkenntnis- und Empfindungsfähigkeiten, Bewusstseins- und Unwillkürlichkeitsmomente, also die bekannte »Individualität« gleichsetzen darf.

Auf jeden Fall war Holz persönlich durchaus berechtigt, den Satz in den Zola seinen Auffassungsglauben vom Kunstwerk verdichtet hatte, unzureichend zu finden und, weil er seinen Zweck nicht erfüllte, einfach zu ignorieren. Und so hielt er denn nach einem neuen Satze Ausschau, mit dem Wesen und Gesetze der Kunst besser zu begreifen waren.

Im Anfang seines kunsttheoretischen Buches sagt er, dass das in dem Titel enthaltene Problem seither ungelöst sei.

Wirklich: er mag da Recht haben! Freilich nur in dem Sinne etwa, in dem man sagen kann, das Problem: Gott, Schöpfung, Entstehung u. s. w. sei bisher ungelöst geblieben, obwohl sich Millionen Menschen von diesen Begriffen eine Vorstellung gemacht haben, die ihnen individuell genügte.

So glaube ich auch, dass jede seitherige Kunstbethätigung ihre relativ zureichende Kunsterklärung gefunden hat, weil sie ihren zugehörigen theoretischen abstrakten, wenn man will: gehirnlichen Wert in dem praktischen, konkreten Gefühlsgenuss, den sie bereitete, schon mit sich trug. Absolutes — lässt sich wohl nur von einem Persönlich-

keitsstandpunkte sagen, der niemandem als dieser Persönlichkeit zu genügen braucht; und auch wohl nur insofern, als man subjektiv Objektives lediglich über das Wesen, den Wert und die Wirkung eines Kunstwerkes, resp. über die Gesetzmässigkeiten, die in diesen drei Begriffen walten, empfinden kann und dann einen dementsprechenden erkenntnistheoretischen Aufschluss giebt. Die Ursache des Phänomens: Kunst wird dagegen wohl ewig unentdecktes Land bleiben müssen, nur mit Hilfe der drei erwähnten Begriffe insofern erforschbar, als es möglich ist, die letzten Ursachen von Wesen, Wert und Wirkung bis zu dem Punkte zu verfolgen, wo sie in die allgemeine Ursache übergehen. Die aber lässt sich nur ahnen, glauben . . . Das sollte allein schon die Thatsache beweisen, dass so ziemlich jeder Künstler einen anderen, unterschiedlichen, wenn auch oft nur in Nuancen variierenden Glauben von seiner Kunst hat: was aber vom Individuum gilt, das gilt auch von der Gattung und damit von dem Gesetz, dem die Gattung unterworfen ist. Und da scheint mir denn, dass in dem Zolaschen Satz immer noch mehr »Ahnung« steckt, als in der These, zu der Holz bei seinen Untersuchungen gelangte und die er der Zolaschen, wie jeder anderen gegenüberstellte, die seither Gehör gefunden und dadurch

ihre relative, wenigstens ihre individuelle Berechtigung bewiesen hatte. Auf jeden Fall ist die These Zolas auf weitere Kunstgebiete anwendbar — allerdings nur infolge ihrer Dehnbarkeit —; während durch die Holzsche Theorie höchstens nur der eigene Versuch; individuell verständlich wird, den er und seine Schüler unternahmen, sie praktisch anzuwenden und in Kunst umzusetzen. So hätte sich denn auch hier wieder erwiesen, was ich zuvor sagte; jede seitherige Kunstbethätigung hat noch ihre relativ zureichende Kunsterklärung gefunden. Nur dass in diesem Falle sich der Prozess in umgekehrter Folge vollzog und das Gesetz nicht aus der Materie nachträglich heraussprang, sondern die — wie ich gleich sagen will: exact unerfüllbare — Voraussetzung derselben bildete.

Die Vorstellung, die sich Holz von der Kunst, ihrem Wesen und ihren Gesetzen machte, genügte ihm individuell: damit war sie für ihn berechtigt!

Und da sie Suggestionskraft auf künstlerische Elemente — in ihm, wie in anderen — ausübte und sich jene verschiedentlich erwähnte Gruppenbildung des konsequenten Naturalismus von ihr herleitete, war sie auch generell berechtigt. Man muss mit ihr rechnen und Wesen, Wert und Wirkung der Kunst, die aus ihr herauswuchs, mit dem Gesetz,

von dem Holz glaubte, dass es kunstursächlicher Natur sei, in die betreffenden Beziehungen bringen.

Welches ist also das Wesen des nach Holz ursächlichen Kunstgesetzes? Wie gelangte sein Erfinder zu seiner Vorstellung von diesem Wesen und diesen Gesetzen? Was ist für ihn die Kunst?

Es war durchaus logisch von Holz gedacht, wenn er sich sagte, dass er zu seinen Untersuchungen jedes Kunstwerk nehmen könne, das über allem Zweifel stand, Kunstausübung im Resultat zu sein — mochte es nun alter oder neuer Zeit angehören, mochte es Dichtung, Malerei, Plastik oder Musik sein!

Ja: er konnte zweifellos sogar nur einen Versuch nehmen, Kunstwerk in diesem weiten Sinne, der die Wahl schwer machte, zu sein!

Holz machte sich nicht nur die Wahl, sondern auch die Arbeit so leicht wie überhaupt nur möglich und suchte, was ja sicherlich auch zulässig war, den denkbar primitivsten Versuch einer denkbar unreinen Kunstausübung hervor: die ungelenken, plumpen Kritzeleien eines kleinen Bengels auf einer Schiefertafel.

Nun — man muss ihm wohl auf dem Wege, den er mit seiner Schiefertafel einschlug, folgen, wenn man ihm kein kritisches

Unrecht thun will, und seine Wahl stillschweigend dadurch billigen, dass man mit ihr rechnet.

Aber vielleicht thut es gut, wenn man dabei im Geiste, ebenfalls stillschweigend, an ein denkbar reines Kunstwerk denkt: etwa an Rembrandts »Anatomie«. Zudem kann das zunächst Holz nur nützen.

Also:

Vor Holz liegt die Schiefertafel mit der Steingriffel-»Zeichnung« darauf. Diese Zeichnung ist eine Figur, aus der er zunächst gar nicht klug zu werden vermag.

Holz holt sich also den Urheber herbei und befragt ihn: »Du, was ist das hier?«

Der Junge sieht ihn zunächst ganz verwundert darüber an, dass er überhaupt noch zu fragen braucht, und antwortet ihm dann: »ein Suldat«.

Und richtig: Holz erkennt sofort deutlich, dass dem Jungen thatsächlich die Figur eines Soldaten mit Säbel, Flinte u. s. w. vorgeschwebt hat. In Wirklichkeit aber, so folgert Holz nun, ist es thatsächlich kein Soldat, sondern nur ein Gemengsel von Strichen und Punkten auf schwarzem Untergrund. Er ist also berechtigt, aus dieser sich ihm von selbst aufdrängenden Erwägung heraus zu konstatieren, dass in diesem Schiefertafel-Opus das Resultat einer Thätigkeit vorliegt,

die auch nicht im entferntesten ihr Ziel erreicht hat. Zwischen Ziel und Resultat klafft eben eine Lücke.

Aus dieser zweiten Erwägung folgert nun Holz:

Wenn er für das Wörtchen Resultat das sich nicht ganz unbezeichnende »Schmierage«, für Ziel »Soldat« und für Lücke »x« unterschiebt, so erhält er hieraus die folgende kleine Formel:

Schmierage = Soldat — x

Oder weiter, wenn er für Schmierage »Kunstwerk« und für Soldat »Stück Natur« einsetzt:

Kunstwerk = Stück Natur — x

Oder noch weiter, wenn er für Kunstwerk »Kunst« und für Stück Natur »Natur« selbst setzt:

Kunst = Natur — x

Woran — fragt Holz nun weiter — hatte es gelegen, dass in seinem speciellen Fall das x entstanden war? dass es einfach hatte entstehen müssen? Mit anderen Worten also: woran hatte es gelegen, dass der Soldat kein Soldat geworden war?

Die Antwort, die ihm seine Logik darauf giebt, lautet: offenbar, in erster Linie wenigstens, an dem Material. An den Re-

produktionsbedingungen rein als solchen. Und sodann vor allem an der Handhabung dieser Reproduktionsbedingungen.

Aus der Erwägung dieser beiden Kunstfaktoren und ihrer beziehentlichen Anwendung auf die Formel: »Kunst = Natur — x« ergiebt sich ihm dann ganz von selbst jener Satz, mit dem er das Wesen der Kunst und ihr ursächliches Gesetz, wenn freilich vorderhand auch nur im ersten und grössten Umriss, gefunden zu haben glaubt.

Dieser Satz lautet:

»Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Massgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung!«

Und Holz fügt noch hinzu, dass der Satz, wenn er wahr ist, d. h. wenn das Gesetz, das er aussagt, ein wirkliches, ein in der Realität vorhandenes und nicht ein thöricht eingebildetes ist, — dass dieser Satz die ganze seitherige Aesthetik, von Aristoteles bis Taine und speciell Zola über den Haufen stossen müsse.

Nun — ich gebe Holz zu, dass sich in diesem seinem Satz auch eins von jenen

güldenen Körnchen Wahrheit findet, von denen ich zuvor sprach; eines von jenen güldenen Körnchen, die von Vorläuferströmungen immer losgeschwemmt und in ihrer reissenden Flut mitgespült werden. Freilich ist es in diesem Falle eine etwas sehr selbstverständliche, fast gemeinplätzliche Wahrheit!

Und ich gebe Holz natürlich auch zu, dass es — sehr sanft und schonend ausgedrückt — eine »Naivität« ist, zu behaupten, die Kunst habe nicht die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Inwiefern aber die gesamte alte Aesthetik, wie Holz behauptet, diese »Naivität« besessen habe? das ist eine Frage, deren Beantwortung nicht mit der Antwort, die ich Holz hier zu geben habe, zusammenfällt — eine besondere Frage, die ein besonderes Thema in sich schliesst, das ich an anderer Stelle noch einmal behandeln werde.

Ich habe hier mit der Thatsache zu rechnen, dass der Holzsche Satz, nicht nur theoretisch, wie seine nachherige praktische Anwendung beweist, zur Folge gehabt, dass die »Kunst« zur »Natur« wieder in festere, sichere, ehrlichere Beziehung trat. Freilich war dieser Zusammenschluss nicht von der Aufstellung des Satzes als solcher unbedingt abhängig. Die Kunst jeder starken Kultur-

zeit oder auch jeder starken kulturvorbereitenden Zeit beweist, dass in jedem ursprünglichen, unabhängigen, vergangenheitsfreien Schöpfer der Drang ist, fest auf der Erde zu stehen, der er entstammt, deren Blut sein Blut ist und deren Geist sich in seinem Hirn zur Geistigkeit verdichtet hat. Das hat am Ausgange unseres Jahrhunderts speciell Holzens Zeitgenosse Detlev von Liliencron wieder bewiesen, als er in seinen Dichtungen unsere Kulturwerte auf ihre Naturwerte hin ansah und beide in einem ausgleichenden Beziehungsverhältnis formte, dessen Rhythmus in den Tönen des Lebens sang . . . Seine, wie jede andere Kunst, die wirklich echte Kunstbethätigung ist, hat zweifellos »die Tendenz, wieder die Natur zu sein«; und mag sie die Natur in noch so überdimensionalen Symbolen, Allegorien, Phantasmen sehen! Es fragt sich lediglich, ob die Kunst, wie der Holzsche Satz ja behauptet, n u r diese Tendenz habe? Mit anderen Worten: es fragt sich, ob ein Kunstwerk restlos in dem Holzschen Satze aufgehen, ob es vollständig mit und von ihm begriffen werden kann?

Dieser Satz war das resümierende Endglied einer, wie ich zugebe, logisch durchaus folgerichtigen Gedankenkette: Er kann also nur ein unwahres Element enthalten, wenn seine Voraussetzung unwahr ist.

Ich will in der folgenden Ausführung das Beispiel von der Schiefertafel-Schmierage fallen lassen und dafür ein reines Kunstwerk, und zwar, um ganz in der Holzschen Bahn bleiben zu müssen, ein mit rein naturalistischen Mitteln zu seiner Wirkung gebrachtes Kunstwerk einsetzen: Rembrandts »Anatomie«, an die ich zuvor schon zu denken bat. Doch stelle ich selbstverständlich anheim, nach Belieben dieses Beispiel mit dem Holzschen wieder zu vertauschen.

Also:

Ich stehe im Mauritshuis zu Haag vor dem seelengewaltigen Bilde, mit seiner schweren Farbengebung von schwarz zu beingrell. Im Mittelpunkte, und doch in den Hintergrund gedrängt, die lang über den Seziertisch gelegte, nackte männliche Leiche. Rechts daneben der dozierende Lehrer . . . ringsherum die gespannten Gesichter der Zuhörer. Ich stehe und lasse die Komposition auf mich wirken. Ich fühle, wie Gegensätze geschildert sind, nicht um sie als solche zu dokumentieren, sondern um sie gegenseitig aufzuheben . . . fühle wie der Tod mehr und mehr weicht und das Leben langsam, aber mit machtvoller Sicherheit in den Vordergrund tritt . . . und mit einem Male weiss ich, dass eine ganze grosse Weltanschauung mit starken Beziehun-

gen zum Leben und zum Einzelwesen in dem Bilde ist: eine Weltanschauung, wie sie seit Rembrandts Zeit heute zum erstenmale wieder zeitgemäss geworden: über den Geschicken walten Tod und Leben mit gleicher austauschender Kraft — aber das Leben ist des Daseins Sinn, weil es des Daseins Zweck ist; in seiner Wirklichkeit und ewigen Gegenwart liegt des Daseins einziges Geheimnis und Rätsel . . . und der kann es lösen, wer das Leben lebt! Der Tod aber ist das Dumme, Unnütze, Ueberflüssiggewordene . . . und nichts als ein Mittel, um Raum zu schaffen und neues Leben zu gebären! — So kann es kommen, dass gerade vor diesem Bilde mit dem kalten, ernsten Motiv eine heisse Lebensfreude über den Beschauer kommt, eine Seligkeit, die selbst — Holzens nüchterner Satz nicht stören kann.

Und nun frage ich mich: soll Rembrandt wirklich die Absicht gehabt haben, nach der Natur, oder, was ja dasselbe wäre, aus dem Erinnerungsbilde heraus, eine Anatomie No. 2 zu reproduzieren?

Wie kommt es in dem Falle, dass ich vor seiner Anatomie andere Empfindungen habe, als ich sie vor einer wirklichen Anatomie No. 1 in einem chloroformerfüllten Seziersaale haben würde? thatsächlich: an-

dere! nicht etwa nur ähnliche, verwandte: Die letzteren müssen sich naturgemäss auch einstellen, nur in verschiedener Teilung, Mischung, Stärke, da sie von dem Urbilde unmittelbar und von dem Bilde mittelbar bedingt werden. Wie kommt es also, dass ich bei dem letzteren ein »mehr« empfinde? ein Etwas, das in dem ersteren deshalb nicht enthalten sein kann, weil es an ihm nicht wirkt? Wie kommt es endlich, dass ich im Mauritshuis zu Haag vor den anderen »Anatomieen« dieses »mehr« entweder gar nicht, oder unendlich schwächer empfinde?

Nun — doch wohl nur, weil in dem Rembrandtschen Kunstwerke thatsächlich ein Etwas enthalten ist, das die Natur oder das exacte Erinnerungsbild der Natur noch nicht enthält und zu dem sie nur die Vorbedingungen bieten kann, resp. geboten haben muss.

Ich habe also eine positive Differenz zwischen Kunstwerk und Natur, die sich auf den Inhalt bezieht. Gerade so, wie Holz zu einer negativen Differenz kam, die sich, wie er überzeugend nachwies, nach Massgabe der Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung, auf die Form bezog.

Beide Differenzen liegen in Rembrandts Kunstwerk beschlossen.

Das heisst: Einerseits liegt in seinem

Opus das Resultat einer Thätigkeit vor, die ihr Ziel: »wieder die Natur« zu sein, nicht erreicht hat.

Und anderseits liegt gleichzeitig auch das Resultat einer Thätigkeit vor, die ihr Ziel: mehr als die Natur zu sein! unter individueller Berücksichtigung der dazu von der Natur gebotenen Vorbedingungen erreicht hat.

Ich erhalte also, da beide Resultate nur nach Massgabe der Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung »herstellbar« sind, neben der alten Holzschen Formel:

$$K = N - x$$

noch die neue:

$$K = N - x + y$$

Somit hat Rembrandt nicht nur die Absicht gehabt, eine Anatomie No. 2 zu produzieren.

Und da der inhaltliche Plus-Wert, der dem formalen Minus-Wert gegenüber steht, bei einer Abstrahierung beider Formeln noch stehen bleibt, also schwerer wiegt, muss in ihm der eigentliche Zweck der Absicht beschlossen liegen, während der andere nur das Mittel zu diesem Zweck bietet.

Hiermit bitte ich zu vergleichen, was ich

zum Eingang über das Beziehungsverhältnis zwischen »Inhalt« und »Form« sagte.

Um nun formulieren zu können, welche Absicht Rembrandt denn gehabt habe, welche andere Absicht, als eine Anatomie No. 2 zu produzieren, muss also noch der Wert »+ y« inhaltlich bestimmt werden.

Zunächst springt aus dem vorherigen mit absoluter Folgerichtigkeit heraus, dass Rembrandt, und mit ihm jeder Künstler, jedes künstlerische Subjekt, die Absicht gehabt hat, resp. hat, eine Kraft, die nur in diesem Subjekt lebt, aber durch das Objekt mittelbar hervorgerufen wurde, dadurch auszulösen, dass er sie, d. h. Subjekt plus Objekt, auf das Objekt wieder anwandte.

Was bedeutet nun dieser theoretische Wert: »Subjekt plus Objekt«? Seine Entstehung zeigt, dass die Kraft, die in ihm lebt, die Tendenz hat, sich ein subjektives Vorstellungsbild vom Objekt zu machen. Oder anders angewandt: das Subjekt, der Künstler, die Kunst hat die Tendenz sich ein subjektives Vorstellungsbild vom Objekt, von der Natur zu machen.

Mithin ist »+ y« = Vorstellungsbild.

Mithin hat weiter Rembrandt die Absicht gehabt, keine Anatomie No. 2 zu produzieren, sondern das Vorstellungsbild einer Anatomie, das dadurch in ihm entstand, dass die ob-

jektive Stofflichkeit der Natur auf ihn einen Eindruck im Sinne einer subjektiven Geistigkeit machte. Oder: er hat die Absicht gehabt, die Natur so zu reproduzieren, dass sie einen Wert aufwies, den sie nicht ausdrücken konnte, obwohl er in ihr beschlossen lag.

Und zwar hat er diese Absicht erreicht: erstens »unter individueller Berücksichtigung der von der Natur selbst dargebotenen Vorbedingungen«, wie ich zuvor formulierte — und zweitens »nach Massgabe der Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung,« wie Holz gefunden hatte.

Beide Begriffskomplexe sagen jedoch nur über Faktoren zur Kunst aus; der eine davon ist mehr passiver Natur und begreift eine notwendige Voraussetzung — der andere, negative dagegen ein notwendiges Mittel zum Zweck. Beide Komplexe aber sind selbstverständlich und, wenn man weiss, wie sie verstanden werden müssen, auch überflüssig.

Ich lasse sie also zunächst — der Kürze und Einfachheit halber — stillschweigend beiseite und formuliere:

Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein — und zwar im Sinne einer Bewertung.

Oder:

> Die Kunst hat die Tendenz, der Sinn der Natur zu sein.

Oder eben: Kunst gleich Natur plus y; wenn man will: minus x. Und zwar behaupte ich auf Grund von vergleichenden Untersuchungen, für die mir hier leider der Raum fehlt, dass das »— x« in demselben Masse abnimmt, in dem das »+ y« zunimmt; dabei ist es gleichgiltig, ob die Kunst mehr realistischer Art ist, d. h. in der schon von mir definierten Deutung, ob die Kunst von der Gegenständlichkeit, der Realität der Erscheinungen ausgeht und zum Wert, zum »+ y« will, oder ob die Kunst mehr idealistischer Art ist, d. h. von diesem Wert, von der Idealität, ausgeht und zur Natur, zum »+ N« drängt.

Hiermit aber bin ich wieder zu jenem hypothetischen Satze gelangt, auf den meine ersten Ausführungen über das Beziehungsverhältnis zwischen »Inhalt« und »Form« hinausliefen — zu dem Satze: ‚Die Kunstform hat die Tendenz, sich zum Kunstwerke genau so wie der Kunstinhalt zu verhalten; aber immer wird es der letztere gewesen sein, der die erstere, die Form, zu diesem Be-

ziehungsverhältnis gestärkt, gesteigert emporgetrieben hat.'

Der Nachsatz ist — für mich momentan wenigstens — der wichtigste Teil dieses Gesetzes.

Ohne ihn könnte, müsste man sogar den Schluss ziehen, dass eine Kunst um so mehr »Sinn der Natur« giebt, d. h. »+ y«, Inhalt der Natur, sinnlichen oder geistigen Gehalt, Idee, Lebensanschauung, Weltanschauung, je mehr sie »wieder die Natur« ist, d. h. mit naturalistischen Mitteln in der Absicht gearbeitet, die Lücke zwischen »N« und »— x« nach Möglichkeit verschwinden zu machen.

Wendet man den Begriff des »Naturalistischen« in jener weiten Bedeutung einer naturgewaltigen, elementaren Kunstform an, die sie bei Rembrandt etwa, bei Shakespeare, Michelangelo, Beethoven u. s. w., u. s. w. hat, so trifft das ja zweifellos zu.

Nimmt man dieses »Naturalistische« dagegen in der Holzeschen Auffassung eines mechanischen Kunstprinzips, das bloss das arme Ziel hat, formal »wieder die Natur zu sein«, so ist der Trugschluss offenbar: eine Kunst, die nur Form will, kann nicht mehr Inhalt geben, als in dem Inhalt ist, den sie als Mittel zur Form benutzt.

Und dabei glaubt Holz, dieses Prinzip

könne den bisher gekannten Realismus und Idealismus, resp. deren beider Verschmelzung, wie wir sie in der Kunstbethätigung der allumfassenden Geister haben, ebenbürtig zugereiht werden. Ja — er glaubt sogar, das Gesetz seines Prinzips sei das einzige der Zukunft, wie es heimlich, von Aristoteles bis Zola unerkannt, das alleinige der Vergangenheit gewesen!

Nun: die ganze seitherige Entwicklung der modernen Kunst und der modernen Dichtung im Besonderen — diese Entwicklung von Nietzsche und Liliencron über die Träger des heiligen Feuers der Seele wie Schlaf, Przybyszewski weg zu Dehmel und Hofmansthal und über diese zu den Barden Dauthendey und Mombert — ich denke, sie hat gezeigt, dass die Kunst vorläufig nicht nur die Tendenz hat »wieder die Natur« zu sein, sondern nach wie vor den Sinn der Natur und der dieser Nacktheit verhüllenden Kultur zu verkünden.

Nur so kann ein Kunststil, mag er abgeschlossen sein oder nicht, begriffen — nur so ein ihm angehörendes Kunstwerk auf die Ursächlichkeit seines Wesens, seines Wertes und seiner Wirkung angesehen werden!

Der Holzsche Satz sagt über all das nur eine Teilwahrheit und noch eine selbstver-

ständliche, auf die Dauer überflüssige dazu aus.

Vor allem eine Wahrheit, mit der allein gar nichts anzufangen ist, obwohl sie zweifellos in der Entwicklungsrichtung liegt, die die moderne Dichtung auf formalem Gebiete genommen hat.

Das bewies beides die Anwendung des Holzschen Gesetzes, die Umsetzung seiner Theorie in eine Praxis durch die von dem glücklichen Erfinder veranlasste Strömung — die Schule des konsequenten Naturalismus, deren »Schüler« von dem Holz'schen Gesetz nur ausgegangen scheinen, um sich von ihm wieder zu entfernen, ihm ungetreu zu werden. Wenigstens ist ihnen kein einziges Kunstwerk gelungen, das, trotzdem es die bestimmte Tendenz hatte: gleich »Natur« »minus x« zu sein, nicht zugleich auch noch »plus y« gewesen wäre; ein »Sinn«, mochte er noch so minimal sein, lebte immer darin!

Und zwar war dieser Sinn um so geringfügiger, kleiner, je mechanischer, d. h. — im Holzschen Sinne — je naturalistischer man die Reproduktionsbedingungen handhabte, während die Lücke, die zwischen N und — x klaffte, um so beträchtlicher, grösser wurde.

Wie behauptete ich doch? War es nicht: Die Kunstform hat die Tendenz sich

zum Kunstwerk genau wie der Kunstinhalt zu verhalten!

Also: je mehr Details man in der Natur entdeckte und in Folge dessen in das Kunstwerk hinübernahm, hinübernehmen musste, umsomehr Glieder stellten sich zwischen Urbild und Bildwerk und zerstörten den direkten hinüber- und herüberschwingenden, sich central tangierenden Zusammenhang, verwischten das unbedingt Gemeinsame, Wichtigste: den Natur*geist*, der seinen homologen Kunstgeist gar nicht finden konnte — zerrissen die Wirkung, weil sie keinen »Sinn« aufkommen liessen. Plastik, Kürze, Einfachheit, Schlichtheit, Wahrheit, kurz: Stimmung musste so verloren gehen, weil sie überhaupt nicht gewonnen werden konnte. Das Zwingende war ausgeschaltet. Dem Künstler war die Fähigkeit genommen, mit zwei Worten, zwei Farben, Linien, Tönen über die Natur naturalistischeres zu sagen als mit dreien — geschweige denn mit dreihundert, und noch mehr!

Die Kunstwerke mussten bei konsequentester Durchführung der Theorie unendlich, ganz wörtlich, *unendlich lang* werden; d. h. der Wert »x« musste es sich wohl oder übel gefallen lassen, dass man ihn unendlich oft differenzierte.

In Wirklichkeit schlug der angewandte

Naturalismus allerdings mit regelmässiger Beständigkeit in einen Impressionismus um — in eine Kunst, die die besondere Tendenz hat, der Sinn der Natur mit spezifischer Berücksichtigung ihres äusseren, sinnlichen Eindrucks zu sein.

Ich komme auf Wesen, Wert und Wirkung der Versuche, nach Holzscher Vorschrift »Neue Gleise« zu gehen, noch im einzelnen zurück. Für jetzt nur soviel, dass diese Versuche thatsächlich nichts anderes bewiesen, als die innere Unzulänglichkeit und Haltlosigkeit der Theorie, die ihnen zu Grunde lag — dass sie den Un-Sinn zeigten, der in dem Bestreben war, auf den »Sinn« in der Kunst verzichten zu wollen, aus dem formlichen Prinzip ein inhaltliches zu machen, dem Inhalte selbst, dem primären Agens aller Kunstbethätigung, seine wirkende Kraft zu nehmen und den wirkenden Faktor in diesem Agens in den Effekt zu verlegen. Dieser Effekt, das definitive Ergebnis dieser Versuche — das logisch, ausgedacht, ja gar kein definitives sein konnte! — also sagen wir: dieses »annähernd definitive« Ergebnis war von vornherein das Resultat einer Thätigkeit, deren Ziel nur in dem Resultat einer Wahnvorstellung liegen konnte. Diese Wahnvorstellung, die in der Art und Weise, mit der sie von Holz vertreten, verteidigt wird, alle

Merkmale einer fixen Idee aufweist, entstand in ihm dadurch, dass er, wie ich zu zeigen versuchte, eine unwahrheitliche Voraussetzung mit raffiniertester Logik zu einer Wahrheit, zu seiner Theorie ausdachte. Bei dem Versuche, dieser Theorie eine Praxis entsprechen zu lassen, musste sich diese Unwahrheit herausstellen; notwendig: denn bei diesem Versuch, Kunstbethätigung auszuüben, fand sich jenes Moment, das Holz bei seiner Voraussetzung ausser Acht gelassen hatte, von selbst wieder ein und verhinderte, dass der Logik der Theorie die Logik der Praxis entsprach; oder eben: zu »n — x« trat »+ y« und Kunst wurde gegen Holzens Willen wieder gleich Natur plus einem Werte — allerdings einem sehr minimalen!

Warum diese Theorie nun eine so ausserordentliche Beachtung verdient? warum der seelische Zustand, dem sie entsprang, nicht von ausschliesslich psychologischem Interesse ist und als Dokument einer Begriffsverwirrung behandelt werden muss? warum diese Theorie vielmehr für die Kunstbetrachtung unserer Zeit sehr wesentlich in Frage kommt?

Nun — zunächst weil zwar nur eine Teilwahrheit, aber immerhin eine Wahrheit in ihr beschlossen ist, deren Berücksichtigung unbedingt in der Entwicklung der Kunst liegt, ja! sogar das Rückgrat dieser Entwick-

lung bildet, soweit sie nichts als die neue Form derselben tangiert.

Sodann weil die Aufstellung ihres Gesetzes und dessen Anwendung durch den eigenen Gesetzgeber — der von der Voraussetzung, eine ganze Wahrheit gefunden zu haben, ausging — eine Strömung veranlasste, die, wie jede progonale Persönlichkeit, Richtung, Bewegung oder Schule, die Entwicklung des Schaffens am Ausgang unseres Jahrhunderts sichtbar beeinflusste; am meisten vielleicht dadurch, dass sie eine Reaktion hervorrief und so Werte vom gegenteiligen Extrem der Kunstbethätigung und Anschauung in Bewegung setzte!

Ich deutete bereits an: durch die These K = N — x« wurde wieder nachdrücklich auf das enge Beziehungsverhältnis zwischen Natur und Kunst und indirekt auch auf das zwischen Inhalt und Form hingewiesen.

Man konnte wieder erlernen, was man seit einem halben Jahrhundert eifrig vergessen: Das Bewusstsein der Wirklichkeit!

Freilich lag ein solcher Hinweis sehr in der frischen Luft der Zeit. Abgesehen davon, dass schon die alten Herrn, die Storm, Fontane, Meyer und Keller von ihm angeblasen waren, hatten ihn Nietzsche, Liliencron und die jungen Realisten der achtziger Jahre kräftig verspürt.

Trotzdem war es wohl noch nötig, dass Holz kam und den sicheren instinktiven Trieb seiner Gegenwart in die Fesseln konstanter Formeln legte.

Der Wert seines Werkes ist der Wert des Mittels — ein temoräer Wert, ein Wert zweiten Grades: ein ABC-Buch der Kunst, das kleine Einmaleins der Kunst, dienlich dem werdenden Künstler, aber wertlos von dem Augenblicke an, in dem er ihm klar und ganz ins Kunstbewusstsein getreten ist.

Der gewordene Künstler aber — eine Natur, die, wie ich sagte, den Drang in sich fühlt, die rechte Mischung aller Werte herzustellen, die in formlicher und inhaltlicher Beziehung in seiner Zeit nach Ausdruck ringen, die die grosse Einheit von Aeusserlichem und Innerlichem, Synthetischem und Analytischem, Qualitativem und Quantitativem geben möchte: eine solche Erfüllernatur, in deren Werken sich der Rhythmus des kulturellen Seins zu dem des Scheins festigt und zum Stile auswächst, wird das bewusste Beziehungsverhältnis aus sich heraus, und zwar als eine grosse Selbstverständlichkeit empfinden, weil es die Voraussetzung ihres Schaffens überhaupt ist.

Progonen mögen, müssen auf ein Dogma des Inhalts schwören oder einem Programm der Form blinde Heeresfolge leisten!

Für den Allumfassenden ist diese Form, die Technik, nur der Fuss, ohne den er nie wagen würde, seinen Gang durch die Menschheit als Dichter zu gehen — weil er es ohne ihn einfach nicht könnte.

Und der Inhalt — das ist Er selbst! das ist der Geist, der Ihm befiehlt, Seinem Weg ein Ziel zu setzen, das in und über und hinter der Menschheit glüht! Der Inhalt, das ist die Macht, durch die der dichterische Mensch und der künstlerische Mensch in eines verwächst und zum Schöpfer wird! Das ist die mystische Macht, die diesen Schöpfer zwingt, den Blick zu den Höhen der Welt aufzuschlagen, über ihre Breiten gleiten zu lassen und in ihre Tiefen zu bohren! Der Inhalt, das ist endlich das grosse Bewusstsein, der unendlichen Einheit dieser Welt, beschlossen in ihren unendlichen Vielheiten!

Mag Er, der Allumfassende, auch die Unscheinbarste dieser Vielheiten nachbilden — der Einheit »Sinn«, mag dieser nun mehr realer oder mehr idealer, mehr körperlich-sinnlicher oder mehr unkörperlich-geistiger Natur sein, diesen »Sinn« wird Er immer dadurch offenbaren, dass Er einem solchen Weltteilchen giebt, was es selbst nicht auszudrücken vermag: irgend eine der unend-

lichen Beziehungen zum Welt-Ganzen, wie sie Ihm in Seiner Vorstellung bewusst geworden ist!

Im übrigen aber: »K = N + y«; und wie gesagt, wenn man will »— x«.

Neue Gleise . . .

Die Heimstätte, die Arno Holz der Theorie des konsequenten Naturalismus mit seinem Buche vom Wesen und Gesetz der Kunst aufführte, zeugte zweifellos von einem ausgesprochenen technischen Sinn, von einer scharfen logischen Veranlagung.

Schade, dass der kluge Architekt zu diesem Bau nur geistiges Rohmaterial verwenden konnte.

So aber wirkt seine Struktur zwar stark, und fest in sich begründet; zugleich jedoch starr und ohne Leben. Die Façaden sind nüchtern. Der ornamentale Innenschmuck dürftig, nackt, kalt, reizlos. In lauter enge kleine Zellen mit winzigen Gucklöchern, durch die man sich den weiten grossen

Reichtum der Welt betrachten soll, sind seine Räumlichkeiten abgeteilt.

Wenn man hinaustritt, wenn man das Buch gelesen, hat man die deutliche, sichere Empfindung: hier ist allerdings eine Kraft thätig gewesen — aber sie bethätigte sich auf falschen Bahnen, in die sie vielleicht durch Zufall, vielleicht durch eine spontane fixe Idee gedrängt wurde; nun muss sich diese Kraft an Aufgaben messen, mit denen sie innerlich nichts zu thun hat, die ihrer Urseele urfremd sind: daher sieht sie von diesen Aufgaben auch nur das Aeussere, speciell, sieht an der Kunst nur die Form! Das Innere verschliesst sich ihr, weil sie von keinem Nerv belebt ist, der auf Inhaltliches reagiert.

Es ist, wie wenn ein Baumeister, der in Eisenkonstruktionen, verwertbar zu praktischen, utilitarischen Zwecken, Neues, Unerhörtes vielleicht, leisten könnte, auf den Gedanken käme, Tempel zu bauen.

Wie ein Gefängnis mutet das Holzsche Buch an — wie ein Gefängnis für Macht- und Glückverlangen, für Liebe, Sehnsucht, Erlösungsbedürfnis und die Motive alle, die den dichterischen Menschen im Individuum wecken und zum künstlerischen werden lassen; bei Wasser und trocknem Brot sass der Schaffenstrieb!

Die Gehirnkraft des kühnen Baumeisters mochte sich in dieser Heimstätte wohl gedeihlich entwickeln und er sich selbst darin sehr — selbstzufrieden fühlen. Aber alle, in denen eine stärkere Gefühlskraft nach Auslösung rang und die nur die eigene vorläufige Ratlosigkeit zu Holz geschickt hatte, weil sie empfanden, dass sein klarer Kopf gerade das besass, was ihnen mangelte: einen ordnenden, konstruktiven Geist — Sie alle gingen am Ende doch wieder von ihm fort, leise, einer nach dem andern. Wohlweislich, nachdem sie seiner docierenden Stimme aufmerksam gelauscht und alles gut im Gedächtnis behalten hatten, was ihnen auf ihrem ferneren, selbständigeren Wege nur irgendwie nützen konnte!

Und es gab in der That schon manches, was sie von ihm annehmen, lernen durften: sowohl indirekt von dem Theoretiker Holz, wie direkt von dem Experimentator, der nicht lange zögerte, sein Programm durch eine entsprechende Praxis zu rechtfertigen.

Wichtig war zunächst, dass die Gehirnkraft der Schüler überhaupt einmal eine strenge Arbeitsleistung verrichten musste:

Sie sahen sich gezwungen, die Theorie des Meisters auszudenken und deren äussere Gesetze mit den inneren ihrer heimlichen Wünsche zu decken.

Stillschweigend, unbewusst vielleicht . . . wahrscheinlich sogar! fanden, fühlten sie bei diesem Versuche die einseitige Voraussetzung heraus, auf der die ganze Theorie basierte.

Dabei war es gleichgültig, ob sie diese Theorie durch das gedruckte, geschriebene, gesprochene Wort als solche kennen lernten; oder ob sie diese Theorie erst aus der ihr später entsprechenden Praxis herausschälen mussten. Der Geist, dem die Holzsche Erkenntnis entstammte, war wirksam geworden: das ist das Wesentliche! Dieser Geist suggerierte andere Geister, suchte alle anderen Arten von Kunsterkennstnis zu absorbieren und sich zum Alleinherrscher über die Entwicklungen im Schaffen aufzuschwingen! Mit diesem bedeutsamen literarhistorischen Faktum habe ich hier zu rechnen! Ueber die minder wesentlichen Details von vorwiegend biographischem Interesse, die bei der Wirksamkeit dieses Geistes auf die einzelnen Persönlichkeiten in Erscheinung traten, mag die Philologie der Zukunft kraft ihres Spezialisierungsvermögens die gefällige Auskunft geben. Weit wichtiger ist das zweite grosse literarhistorische Faktum, das aus jenem ersten sehr bald resultierte: die bereits angedeutete Thatsache, dass die Suggestionskraft der Holzschen Theorie wieder gebrochen

wurde, resp. andere Kräfte in sich aufnahm oder sich in andere Kräfte verlor.

Den Grund dazu legte eben der Umstand, dass man stillschweigend, unbewusst, wie ich sagte, die einseitige Voraussetzung der Theorie fühlend herausfand.

Worin diese Einseitigkeit beruhte, habe ich früher zu zeigen versucht. Aber vielleicht thut es gut, noch einmal kurz zu resümieren. Mit einigen anderen Beziehungen teilweise, die sich erst aus der praktischen Anwendung ergaben. Gewissermassen vom Standpunkte der Schüler aus.

Also: Diese Schüler mussten konstatieren, dass die Holzsche Wahrheit für sie schliesslich doch nur die Bedeutung einer Teilwahrheit haben könne — dass sie nur über eine Nuance der Kunsterkenntnis aussagte, über eine Selbstverständlichkeit dazu, ohne die es überhaupt keine Kunstbethätigung geben konnte. Sie kamen dahinter, als sie konkrete Gefühlswerte an die Stelle jener abstrakten Gehirnwerte setzten, die Holz eingeschaltet hatte, um den Nachweis führen zu können, dass seine Auffassung prinzipieller, nicht nur formaler Natur sei. Die natürliche Rekonstruktion, die sie so vornahmen, hatte zur Folge, dass das einzig mögliche Element im Naturalistischen, das formale Element, ihnen kunstbewusster wurde, als es dem

Meister je gewesen. Sie sahen ein, wohin die wirklich letzte Konsequenz seiner schematischen Theorie führte: die Kunst war: erstens ein beliebiges Stück Natur — zweitens ein beliebig grosses Stück Papier, Schreib-, Zeichen- oder Notenpapier — drittens eine Hand, die einen unendlich vielfarbigen Stift hielt, eine Hand, von der Holz behauptete, sie sei von dem Willen belebt, dieses Stück Natur auf diesem Stück Papier zu reproduzieren. Sie gaben diesen Willen zunächst auch zu, d. h. sie erkannten die uralte, von Holz als urneu proklamierte Lehre von Nachahmungstrieb des Künstlers an. Aber schliesslich mussten sie sich doch eingestehen, dass dieser Wille grund- und ziellos sei und damit seine Erhebung zum Prinzip einen nichtigen Wert hatte, einen Wert, der in sich selbst zusammenfiel, wenn man ihm nicht anderswoher Stützpunkte holte. Woher kam dieser Wille in den Künstler? wohin wollte er? warum »wollte« er irgendwo hin? wie konnte er überhaupt in Erscheinung treten? Das waren lauter Fragen, auf die der Holzsche Satz: »Die Kunst hat die Tendenz wieder die Natur zu sein« keine Antwort gab. Und sein Nachsatz: »sie wird sie nach Massgabe der jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung« sagte nur über die Thätigkeit des Künstlers

aus, über die vermittelnde Kraft, die in gleicher Weise im Dichter, der ja eigentlich ‚Sprachkünstler', ‚Sprecher' heissen müsste, wie im Maler, Plastiker, Musiker wirkt. Die Thätigkeit des Dichters, die bezweckende Kraft, die das Stück Natur, gleichgiltig, ob es real oder ideal, d. h. ideell etwa, symbolich, phantastisch, allegorisch, satirisch u. s. w. gesehen ist, zum Mittel nimmt, um SICH auszudrücken — diese dichterische Kraft, die dem Künstler erst Gelegenheit giebt, in Aktion zu treten und zu der das formale Element infolgedessen in einem Abhängigkeitsverhältnisse steht, mag es sich nun auf dem Gebiet der Sprach-, Mal-, Bildhauer- oder Tonkunst äussern — diese Kraft war einfach von Holz übersehen. Er that ihrer in seinem Buche z. B. an keiner Stelle Erwähnung. Es scheint: er kennt sie gar nicht. Und wenn seine eigene dichterische Produktion, zumal seine letzte Lyrik, an der fast alles Form, nüchterne, spröde, mit einem gewissen Geschmack und einem sicheren Sinn für naturgemässe Werte erklügelte Form ist, in Betracht zieht, so scheint es fast, er fühle diese Kraft auch nicht; ganz minimal muss sie ja immerhin in ihm sein: wie käme er sonst überhaupt dazu, seine konstruktive Begabung am Wort, am *λόγος* zu üben und nicht mechanischer zu verwenden!? So aber

ist jener Widerspruch in seinem Temperament, dass es kein Temperament ist. Man trifft ihn in der Kunstgeschichte ja oft. Ich nenne Lessing. Zwischen ihm und Holz bestehen nur von Zeitunterschieden bedingte Gradunterschiede, graduelle Wertunterschiede. Sie sind beide gewissermassen — logische Temperamente. Dass die Logik speziell in Holzens Natur ganz beträchtlich überwiegt, beweisen bei ihm beide: Praxis und Theorie. Ja — wenn der Satz, zu dem er mit der letzteren am Ende gelangte, noch gelautet hätte: Die Kunst hat insofern die Tendenz, wieder die Natur zu sein, als sie die Tendenz hat, die Natur des nachzuschaffenden Objektes plus der des nachschaffenden Subjekts zu sein ... d. h. die Kunst will den Rhythmus, der die Persönlichkeit des Darstellers belebt, mit dem Rhythmus, der dem darzustellenden ‚Ding' ‚an Sich' eigen ist, zusammenfliessen lassen; und zwar so, dass ein neuer, dritter, aber wiederum, — wenigstens in seiner Tendenz — einheitlicher Rhythmus daraus resultiert... d. h. die Kunst will dichterische Werte durch das Mittel der künstlerischen Werte schaffen! Dass damit die grosse kosmische, die letzte Ursächlichkeit des Phänomens: Kunst, der ewig unerkennbare Zusammenhang mit dem, was wir Gott, Schöpfung, Entstehung nennen,

noch nicht erkennbar geworden wäre, ist selbstverständlich. Aber das Individuelle an der Kunstbethätigung hätte Holz so begreifen können . . . und das Allgemein-Menschliche dazu: die unmittelbare Aeusserung der unerkennbaren Kraft im schöpferischen Individuum und seine mittelbare Aeusserung durch dieses Individuum! So aber blieb er bei der Wirkung dieser letzteren Aeusserung durch das Mittel der Form — deren Mittel wiederum das vage »Stück Natur« ist — stehen, weil er glaubte, dass dieses Mittel der Zweck sei.

Durch derlei Erwägungen — die sich ja durchaus nicht im registirerenden Bewusstsein, überhaupt weniger im differenzierenden Gehirn, als einfach im Gefühl zu vollziehen brauchten, die in einem Sympathie- und Antipathiewechsel begründet liegen und einer allgemeinen Stimmungs-Schwankung entsprungen sein konnten — ich meine, durch derlei Erwägungen mag sich allmählich das Kunstempfinden der Schüler, die sich eine Weile zu Holz gefunden hatten, gefestet haben und so zur Reife der Kunsterkenntnis ausgewachsen sein.

Theoretisch niedergelegt hat keiner von ihnen seinen veränderten Kunstglauben, wenigstens nicht in der programmatischen Art, in der Holz sein theoretisches Buch ge-

schrieben. Immerhin bewiesen die kunstkritischen Arbeiten des einen — ich meine Johannes Schlaf — dass er Kunstbethätigung nicht nach der Tendenz der Kunst, wieder die Natur zu sein, bemass, sondern in dieser Tendenz nur eine absolute fundamentale Selbstverständlichkeit sah, deren Gegenteil eine absolute Unmöglichkeit beschloss. Die betreffenden Untersuchungen sind durchaus psychologischer Natur. Sie verlaufen in einer Richtungsbahn, die nur das eine Ziel hat: jenes »+ y« zu finden. Natürlich immer auf der Basis, die das » — x« bezeichnet. Uebrigens behandeln sie durchweg schöpferische Persönlichkeiten, in denen dieses »y« in einer ganz ausserordentlichen Potenz wirksam ist; und das ist wohl auch nicht so ganz unbezeichnend.

Die Hauptsache ist natürlich: dass die betreffenden Schüler ihren Anschauungswechsel durch ihre eigene Kunstbethätigung praktisch bewiesen haben: durch die ganze Art ihrer dichterischen Entwicklung, die sie teilweise sogar zu dem direkten Gegenteil des Holzschen und ihres eigenen anfänglichen Schaffens — zu einem ganz ausgesprochenen Individualismus führte. Dass diese letztere Wandlung ihrem Schaffen überhaupt — wenigstens dem Gerhart Hauptmanns — zu keinem besonderen Vorteile gereichte,

kommt dabei in diesem Zusammenhange nicht in Betracht! Das Wesentliche ist die Thatsache, dass das »y« eben in Erscheinung trat. Von welcher jeweilig besonderen Art es dabei war, in welch' einem individuellen Verhältnis es sich zu dem »x«, zur Natur an Sich und deren Verhältnis zur Kunst stellte: darauf werde ich noch im einzelnen zurückkommen. Soviel ist gewiss: wenn es einem der betreffenden Dichter einmal nicht gelang, Inhalt und Form restlos ineinander aufgehen zu lassen, wenn sie ein Werk minderwertigen Grades schufen, dann trug Holz und sein Einfluss die Schuld nicht! im Gegenteil: dann war er vielleicht nicht stark genug, um das enge Beziehungsverhältnis zwischen der Kunst und der Natur zu festigen, sobald diese letztere ideal u. s. w. gesehen war.

Auf jeden Fall also: Holz hat den Seinen nur genutzt!

Und zwar nicht einzig und allein dadurch, dass er — ohne es zu wollen — ihrer Gehirnkraft die Gelegenheit schuf, einmal, wie ich sagte, eine strenge Arbeitsleistung insofern zu verrichten, als sie seine Theorie ausdenken mussten. Nicht allein dadurch, dass ihr Gefühl sich gezwungen sah, sich von seinem Einfluss loszuringen, wenn sie innerlich frei werden wollten . . . und dass sie dadurch vielleicht

früher frei wurden, als sie es ohne den harten Geistesdruck Holzens geworden wären! Nicht allein dadurch endlich, dass er die Veranlassung gab, das allgemeine, grund- und ziellose Kunstgefühl zu ordnen, den Blick auf Aufgaben zu richten, die nach Lösung verlangten, die dichterischen Instinkte, gleichgiltig ob sie mehr von Denk- und Erkenntnistrieben oder mehr von Empfindungstrieben durchsetzt waren, zu sammeln — kurz: den Drang nach einem sinnlichen oder geistigen Kunstinhalt zu klären! . . .

Holz hat ihnen auch die Bedeutung der Kunstform klarer gemacht. Nicht die rechte Bedeutung natürlich: nicht die des Mittels, sondern die des Zwecks. Aber das konnte weiter nicht schaden. Im Gegenteil: um so positiver musste wirken, was er lehrte. Er war mit seinem ganzen eifrigen Wollen, seiner ganzen heiligen Ueberzeugung dabei: dadurch wirkten alle seine Erkenntnisse überaus eindringlich. Wer die Distanz nicht verlor, wem der Blick für Wesentliches und Unwesentliches nicht getrübt wurde, der konnte sich manchen formalen Wert mühelos aneignen, den er sonst nur schwer, vielleicht überhaupt nicht, gefunden hätte!

So lernten die Schüler vor allem, die deutsche Sprache naturlogisch, gemäss den Formen des äusseren Lebens handhaben.

Das Ziel, das Holz selbst sich gesteckt, das stellte er ihnen als Aufgabe wieder. Jede stoffliche Erscheinung, jedes lautliche, jedes Gesichts-, Geschmacks-, Geruchsphänomen sollte der Urform, der Wirklichkeit genau nachgebildet werden. Da durfte denn kein Sinn der Dinge mehr angedeutet, umschrieben, mit schönen Worten umkleidet werden. Der Schein war verbannt. Das Sein herrschte. Wer es sich durch die Kunst unterthan machen wollte, der musste ihm mit den unverhüllten Augen der starren Wahrheit nahen. Nichts durfte er an ihm übersehen. Nichts falsch sehen. Und nichts — hinzusehen: vor allem Sich selbst nicht! Dazu musste der Künstler seine Mittel notwendig differenzieren. War er ein Dichter, so musste er der Sprache eine Unzahl neuer Wendungen abringen, musste sie biegen und beugen, vielleicht sogar brechen, wenn er mit ihr die unendliche Verschiedenheit in den Phänomenen decken wollte — ja! wenn er nur ein einzigstes, kleinstes Phänomen sprachlich fassen, umgreifen sollte. Die Schwierigkeit wurde noch dadurch erhöht, dass Holz und mit ihm seine Nacheifrer Beobachtungen auszudrücken, über Dinge auszusagen suchten, die seither der Dichtung so gut wie unzugänglich gewesen waren; ausserdem brachten die betreffenden Stoffe es mit sich, dass ein Jargon nachge-

ahmt werden musste, den man seither nur auf der Strasse u. s. w. zu hören gewohnt war. Aber all' diese Hindernisse, die heute, da sie weggeräumt sind, falscher Weise vielleicht geringfügig scheinen, räumte Holz mit zäher Ausdauer hinweg und schuf sich und den andern eine feste und in sich fertige Technik. — Und weiterhin durch das Mittel dieser Technik einen Stil, der allerdings nur äusserlich, formlich, nur sprachlicher Natur sein konnte, aber immerhin einen Stil von durchaus organischer Struktur.

Dafür müssen ihm Schlaf und Hauptmann dankbar sein. Wer weiss, wie lange sie noch hätten irren müssen, wenn ihnen Holz nicht die starke leitende Hand geboten und ein methodisches Arbeitsverfahren beigebracht.

Dass er das überhaupt konnte, darf nicht Wunder nehmen: Holz hat eine sehnige, feste, in künstlerischen Dingen brutale Natur. Noch immer — bis heute — wusste er, was er wollte, und hat mit rücksichtsloser, unerbittlicher Energie diesen Willen durchgesetzt. Seine resolute Art, seine männlich entschlossene Sicherheit musste schwächeren, weiblicheren, aber ebendeshalb gebärtüchtigeren Naturen, wie eben Schlaf und Hauptmann, einen gewissen inneren Halt, eine Selbständigkeit geben, zu der sie sich aus

eigenem Antriebe vielleicht nie gefestigt hätten. So aber bewahrte Holz sie vor der grossen Gefahr, der lyrische Temperamente immer ausgesetzt sind: vor der Verflüchtigung in eine Welt des Jenseitigen, Unwirklichen — in eine Welt des Scheines um des Scheins willen! Als sie von ihm gingen, wussten sie, dass es eine Welt des Dieseitigen, Wirklichen, eine Welt des Seins gab. Der uferlosen Schaumkraft ihrer Seelen waren Grenzen gezogen, über die sie zunächst nicht hinaus konnten. In einen Kreis der Anschauung waren sie gebannt, in dem nur die eine Losung Gesetzeskraft hatte: beobachten und niederschreiben. Dabei fühlten sie wohl dunkel heraus, dass die Aufgabe, die sie von Holz empfangen, von ihm selbst nicht gelöst werden konnte. Fühlten, dass ihm dazu das weibliche Element fehlte, von dem sie so ganz erfüllt waren. Auch der Theorie mangelte dieses Element: Holz hatte ihrer Voraussetzung einen einseitigen Wert dadurch gegeben, dass er dieser Voraussetzung den eigenen männlichen Charakter imprägnierte. So kamen sie nicht nur mit abstrakter Logik, sondern auch konkreter, auf psychophysiologischem Wege dahinter: die Form, die wie das künstlerische Element überhaupt, immer Mittel und weiblicher Natur ist, war männlich, Zweck, Inhalt, kurz:

dichterisches Element geworden — sie hatte das Dichterische, das Holz fehlte, ersetzen sollen! Der doppelgeschlechtliche Charakter der Kunstbethätigung war so verloren gegangen. Aus diesem Verlust aber erklärte sich alles: jene Einseitigkeit der Voraussetzung, von der der Theoretiker Holz ausging: die Behauptung, die Kunst habe die Tendenz wieder die Natur, nicht das Vorstellungsbild der Natur zu sein — die schon verschiedentlich erwähnte Verschiebung der Begriffe Kunstprincip und Kunstform u. s. w. Anderseits war in die Anwendung, die diese missverstandene, falsch aufgefasste „Form" durch Holz erfuhr, ein straffer, entschiedener Zug gekommen, der schwächeren, biegsameren Bildnern, wie Schlaf und Hauptmann zunächst noch waren, nur nützen konnte, sobald sie ihn in die eigene Produktion hinüberzuleiten verstanden.

Holz selbst mochte alles das auch wohl fühlen: vielleicht war es eine unwillkürliche tiefe Selbsterkenntnis, die ihn veranlasste — als sich die Theorie soweit in ihm gefestigt hatte, dass er daran gehen konnte, ihr eine Praxis entsprechen zu lassen — sich von aussen zu holen, was seiner eigenen innerlichen Schaffenspotenz fehlte. Vielleicht war es sogar bewusste Klugheit, dass er, der Künstler ohne Inhalt, zu seinen Versuchen die weiche

schmiegsame Natur eines Dichters hinzuzog, der nur noch ohne Formkraft war: Schlaf, den Träumer ferner glühender Welten — den ahnenden Seher des Sinns der Schöpfung, des Sinns von Welt, Leben und Individuum.

Sicherlich war es aber auch durchaus logisch gedacht.

Die Kunst hatte ja für Holz nur diese einseitige Tendenz: das Leben war zu reproduzieren, wie es sich rein äusserlich dem Auge darbot, kein idealer »Sinn« sollte hineingelegt werden — kein realer sollte herausspringen. Geschöpf stand neben Geschöpf. Fremd gegeneinandergestellt. Ohne inneres Band. Ohne innere Beziehung. Ohne Verhältnis von Mensch zu Mensch — so wie ein Ding, das selber leblos gegen tote Dinge steht. Dem Kunstwerk war Wesen, Wert und Wirkung etwa eines Kinematographen zugedacht. Die Kunst selbst bedeutete eine Sache des Gehirns — nicht aber der Gesamtfunktion des menschlichen Leibes, die wir Seele nennen. Eine nüchterne Rechenaufgabe war sie. Kein zu lösendes Rätsel. Jeder persönliche Empfindungs- und Erkenntnisausdruck blieb ausgeschlossen. Denn die Intuition, die dem schöpferischen Menschen allein ein visionär ekstatisches Auge zu öffnen vermag, fähig, jedes einzelne Individuum, wie alles Sein überhaupt zu erfassen

und in den Beziehungen zu deuten — die Intuition, diese einzige letzte Brücke zwischen dem Ewigen und dem Augenblicklichen, zwischen dem Reingeistigen und dem Reinkörperlichen war zerstört, abgebrochen und trieb nun im trüben Strome des Vergangenen dahin. Der Dichter war verneint, verleugnet, verbannt und der Künstler auf sein leibliches Auge angewiesen. Die Werte, die ihm vorströmten, waren zu beobachten und das Beobachtete war wiederzugeben: so lautete das neue Kommando, dem alle Schaffenden fortan Gehorsam sein sollten!! Nun — die Beobachtung konnte, musste jeder machen, der überhaupt den Drang hatte, die Erscheinungen seiner Umgebung auf sich wirken zu lassen! Und niederschreiben? Ach, ein klares einfaches deutliches Deutsch lernen heute so viele auf den Schulen! Mit dem Hinmalen oder in plastische Formen bringen, würden schon um manchen Grad schwierigere Aufgaben verbunden gewesen sein, aber schliesslich: gute, photographisch getreue Studien nach der Natur macht so ziemlich jeder nur einigermassen talentvolle Akademiker. Noch schwerer musste es sein, durch Töne die Natur zu reproduzieren. Nun, Holz hat seine Theorie auf die Musik ja nur — stillschweigend ausgedehnt. Ich glaube, er that gut daran: denn in keiner anderen Kunstgattung ist das

Analogon, das das künstlerische Element im Naturelement hat, mehr auf das innere, concentrierte Wesen, den »Sinn« des letzteren beschränkt und infolgedessen minimaler ausgeprägt. Von Naturlaut-, Tierstimmen-, Wagengerassel-, Fabrikgedröhnimitation ist in seinem Buche nicht die Rede, obwohl er konsequenter Weise dahin hätte gelangen müssen! Die Praxis der naturalistischen Richtung in der neueren Musik — ich erinnere an die Reproduktion des Geblöks einer Hammelherde in Richards Strauss's »Don Quixote« — hat bewiesen, dass ihre Vertreter immer noch in den Grenzen des contrapunktisch Möglichen blieben. Ich muss diese mir herzlich unangenehmen kleinlichen Einwände hier leider machen: Holz hat in seinemBuche ausdrücklich — vergessen, zu bemerken, dass eine Beobachtung auf ihre Einheitlichkeit und innere Geschlossenheit hin zu machen sei. Ob nun eine Summe von solchen Einzelbeobachtungen von einem einzigen Beobachter niedergeschrieben wurde, oder von zweien, dreien, von einer ganzen Summe von Beobachtern, die numerisch gerade so endlos sein durfte, wie die Summe von Einzelbeobachtungen selbst — das war, logisch ausgedacht, ganz und gar gleichgiltig. Denn: wenn jemand sagt: »der Himmel ist blau«, so ist das nach Holz schon Kunst.

Ob nun ein Individuum No. 1 bloss konstatiert, dass das da über ihm der Himmel sei und ein Individuum No. II erst hinzufügt, dass er eine blaue Farbe habe — aber nein: man muss mir schon verzeihen, dass ich diese unsägliche Kunstpedanterie nicht weiter mitmache und nicht noch beweise, dass auch im Schaffen 1 plus 1 gleich 2 sei. Also: Holz konnte mit vollem Recht vom Resultat auf die Kausalität schliessen und — als die gemeinsame Arbeit gethan war — öffentlich, übrigens nur bei Gelegenheit, so nebenbei erklären, dass diese Arbeit der »Einheit« von seiner und von Schlafs Natur entsprungen sei.

Holz sagt:

»Unsere Methoden im Erfassen und Wiedergeben des Erfassten sind mit der Zeit die vollständig gleichen geworden. Es giebt Stellen, ja ganze Seiten, von denen wir uns absolut keine Rechenschaft mehr abzulegen vermögen, ob die ursprüngliche Idee zu ihnen dem einen, die nachträgliche Form aber dem anderen gehört, oder umgekehrt. Oft flossen uns dieselben Worte desselben Satzes gleichzeitig in die Feder, oft vollendete der eine den eben angefangenen Satz des andern.«

Nun — diese und andere inhaltlich ähnliche Zeilen sind wohl zunächst von einem momentanen Anschauungsfanatismus her-

zuleiten, der die Methode des Zusammenarbeitens zu rechtfertigen suchte, weil er von den letzten Konsequenzmöglichkeiten des Naturalismus überzeugt war.

Interessant ist aber trotzdem, dass der scharfe Logiker Holz ein so stumpfer Psychologiker ist, dass er überhaupt die Seeleneinheit, die psychische Kongruenz zweier Naturen für möglich hält; noch dazu zweier Naturen, die, wie die seine und wie die Schlafs, so durchaus verschieden von einander sind, dass sie sich einander als Temperamente kontrastierend, wie Mann und Weib geradezu ergänzen. Dann dass er d i e s e Einheit als psychische Ursächlichkeit ihres Zusammenarbeitens, die Einheit im Gegensatze, meint: darauf weist auch nicht die leiseste Wendung hin.

Jede Betrachtung — zumal wenn sie die spätere, durchaus divergierende Entwicklung der beiden in Betracht zieht — wird denn auch in diesen Dichtungen, die damals in ehrlicher Freundschaftsarbeit entstanden sind, sicherlich eine ganze Anzahl von Stellen entdecken, die nur von Holz o d e r nur von Schlaf sein können.

Und zwar wird man dem ersteren vorwiegend formale Werte, treffende Beobachtungen der Oberfläche, naturalistische Sprachwendungen zuzuschreiben haben,

während von dem letzteren hauptsächlich inhaltliche Werte, ein gelegentlicher seelischer Stimmungsausbruch, Regungen des Untergrundes im Menschen herrühren.

Was nun die Versuche selbst anbetrifft? Ja — ich deutete bereits an: sie entsprechen den letzten Konsequenzen der Theorie, die Holz aufgestellt hatte, um die Entwicklung des dichterischen Schaffens in seither unbetretene Gleise zu lenken, n i c h t ! durchaus n i c h t ! Sie üben nach wie vor Wirkungen aus, die die nackte Natur, geschweige denn ihre x-Verminderung durch den Künstler nicht ausüben kann und die nur ihrer y-Vermehrung durch den Dichter möglich ist.

Die Differenz, die so zwischen Theorie und Praxis klafft, kommt für mich hauptsächlich in ihrem Beziehungsverhältnis zur ersteren in Betracht; und zwar insofern, als diese Differenz über die Theorie als solche, über ihr Verhältnis zu anderen Theorieen, anderen Arten der Kunstbetrachtung, Auffassungen der Kunstbethätigung indirekt aussagt. Und da muss denn konstatiert werden, was ich bereits einmal sagte: Mit der Theorie Holzens lässt sich nichts anfangen. Sie sagt über ein Phänomen, über die Kunst, eine Wahrheit aus, weil das Gegenteil dieser Wahrheit eine — Unwahrheit ist. Das ist alles! Innerhalb dieser Wahrheit können mit der Theorie

nur Gradunterschiede bestimmt werden; endlos viele sogar! nur »endlos« viele vielmehr! Den inneren Nachdruck bitte ich dabei auf dieses »endlos« zu legen. Denn die Artunterschiede schliesst sie vollständig aus: und die Art ist es ja allein, durch die sich Grade »endlich« festhalten und in eine feste Proportion bringen lassen, mit der Ursache und Wirkung des einzelnen Kunstwerkes bestimmbar ist.

Direkt ist die ganze Theorie dann auch nur auf die Kunstwerke anwendbar, die Holz selbst schuf. Und auch dann nur, wenn man indirekt seine ganze, von ihm nach Möglichkeit verleugnete, verborgene Art, die Psychologie seines Naturells, das ich mit dem Begriff eines logischen Temperamentes bezeichnete, für sich herausschält und dann wieder auf jene Differenz zwischen seiner Theorie und seiner Praxis zurück anwendet.

Schon bei Schlaf und Hauptmann versagt diese Theorie als solche. Und nur das Faktum, dass diese beiden Dichter in einem künstlerischen Sympathieverhältnis zu Holz überhaupt haben stehen können — der Grad, in dem sie sich von ihm in der Zukunft wieder frei machten, ist von einem gewissen psychologischen Interesse. Für ihre eigene Beurteilung. Wie für die Holzens.

Sonst aber — wer es ist, der ein Stück

Natur dadurch wieder Natur werden lässt, dass er ihm seine eigene Form giebt, dass er dieses Stück Natur im Sinne einer — seiner Bewertung formt, ihm seinen Sinn giebt: darüber sagt die Theorie nichts aus und kann sie auch nichts aussagen. Und gerade auf dieses »wer« kommt es ja an! Auf das, was man wohl mit dem blassen Wort Individualität bezeichnet: auf das Stück Natur im Menschen, das Bewusstsein geworden ist und sich nun durch sein Gegenteil durch ein Stück Natur, das — für seinen Vorstellungskreis wenigstens — Unwillkürlichkeit geblieben, kunstschöpferisch bemerkbar machen will!

Mit der Holzschen Kunsttheorie aber hört die Kunstbetrachtung einfach auf: in der Begründung und der Fassung, in der sie vorliegt, ist bis auf das Technische alles eines . . . die Schiefertafelkritzelei und die Anatomie im Mauritshuis zu Haag . . . ein Liebermann und ein Böcklin . . . ein Holz und ein Hofmannsthal: nur Gradunterschiede, mit denen man messen kann, wie nahe ein Künstler seinem stofflichen Urbilde gekommen ist, sind zwischen ihnen.

Gewiss, ich weiss: die Entwicklung der Kunstgeschichte ist die Entwicklung ihrer Form, ihrer Technik. Ich bezweifle das durchaus nicht: Früher schoss man mit

Pfeilen, heute schiesst man mit Kugeln —. An die Stelle der einfachen Pflugschar trat allmählich der Dampfpflug — Ueberhaupt: die Entwicklung des Werdens ist die Entwicklung des Gewordenen. Diese Selbstverständlichkeit ist von einer so unsagbaren Richtigkeit, dass sie schon — nichts mehr sagt.

Wie kommt die Entwicklung in das Werden? warum kommt sie hinein? wohin will sie? welchen Faktoren gehorcht sie — warum gehorcht sie überhaupt jemandem? an wem muss sie gemessen werden? an welcher Einzelkraft? an welcher Gesamtkraft?

Mit der Holzschen Theorie sind derlei Fragen nicht beantwortbar. Es sei denn: man erweitert seinen Satz von der Tendenz der Kunst, führt das bewusste y-Glied ein und schafft dadurch die Möglichkeit einer individuellen Anwendung. Sonst kann immer nur das einzelne Werk mit diesem Satze begriffen werden, während der innere Zusammenhang der Werke untereinander sowohl, wie der Zusammenhang von Werk und Schöpfer nicht zu ermitteln ist. Und vom einzelnen Werk legt er auch nur über das Aeussere seines Wesens und Wertes, das Aeussere seiner Wirkung Zeugnis ab. Das Innere, das — wie ich sagte — die Form erst schafft, liegt für diesen Satz in einem Kreise,

in dessen Peripherie seine Bewertungskraft nicht eindringen kann. Deshalb kommt er auch am ehesten noch für die Technik der relativ äusserlichsten Kunst, für die Malerei, in Betracht. Für die Dichtung hat er dagegen so gut wie keinen Wert! Deckt er sich doch noch nicht einmal, wie ich andeutete, mit der Praxis, die Holz selbst seiner Theorie entsprechen liess. Und noch weniger mit der Praxis seiner Schüler. Im wesentlichen hat diese Theorie eben nur dokumentären Wert. Und dann jenen indirekten natürlich: dass sie das besagte enge Beziehungsverhältnis zwischen Kunst und Natur und zwischen Inhalt und Form in Erinnerung brachte und dadurch eine Richtung veranlasste, die dieses Beziehungsverhältnis zunächst praktisch zu seinem letzten Extrem zu steigern suchte.

Die ersten und zugleich die extremsten Arbeiten, die nun in dieser Richtungsbahn geschaffen wurden, waren jene Holz-Schlafschen Versuche eines mechanischen Naturalismus.

Die beiden Freunde waren wohl berechtigt, sie unter dem Titel »Neue Gleise« herauszugeben. Sie gingen in ihnen thatsächlich Bahnen, zu denen sich vor ihnen noch keine schöpferische Persönlichkeit versucht gefühlt hatte. Nicht Balzac. Nicht Flaubert. Nicht Zola. Und vor allem nicht Ibsen. Oder

noch weniger die jungen deutschen Pseudorealisten vom Anfang der achtziger Jahre. Die Natur absolut, die Natur als solche wiederzugeben: an dieses Experiment hatte sich bis dahin noch niemand herangewagt.

Die betreffenden Arbeiten sind vorwiegend epischer Natur: Novellen und Skizzen. Dann ein Drama: die oft genannte »Familie Selicke«, das aber im Grunde auch mehr einen erzählenden, einen aufzählenden Charakter hat.

Ueberhaupt: die letzte Konsequenz des »konsequenten« Naturalismus wäre eigentlich die Behauptung gewesen, dass es nur e i n e Form, nur e i n e Kunstbethätigung mit Gradunterschieden, die vom Stoffe bedingt werden, geben könne. Diese Behauptung ist nie gestellt worden. Aber die Tendenz, die Artunterschiede der Form zu verwischen, kann man aus den Holz-Schlafschen Versuchen immerhin schon herauslesen.

Man schlage nur die »Neuen Gleise« auf und lese gleich die erste Novelle: »die papierne Passion«.

Eine kleine Berliner Küche im Norden der Metropole. Vier Treppen hoch. Es ist fast dunkel. Nur das Herdfeuer, das oben über die Decke zittert.

Mutter Abendroth'n, eine grosse braunirdene Schüssel zwischen den Knieen, reibt

Kartoffeln. Schimpft dazu auf ihre Tochter Wally, die sich auf einem Gang verspätet hat.

Endlich geht die Thüre auf:

»'N Abend, Mutterk'n!«

»M!« .

Verblüfft ist Wally an der Thür stehen geblieben. Sie ist ein kleines, blondes, vermeckertes Ding von elf Jahren. Den Schneeball an ihrer Jacke hat sie so schnell als möglich wegzuwischen versucht, sie stottert.

»Ick . . . ick . . .«

»M!!«

Unten, vier Treppen tiefer aus dem Budikerkeller, jetzt deutlich der dünne Ton einer Ziehharmonika: »Siste woll, da kimmt er, lange Schritte nimmt er« . . . Mutter Abendroth'n hat sich, die Hände in die Seiten, mitten in die dunkle Küche gestellt . . . »Siste woll, da kimmt er schon, der besoffne Schwiegersohn . . .«

»I! — Seh doch! — Also doch schon?!«

»Ick . . . ick hab jo man . . . Liesel!«

»Wat?? Liese?? — Jawoll, Du Aas! Hab — ick — Dir — nich gesagt, Du sosst um Vieren widder da sind?! Wat?! Un jetz is 't

Sechsen!!! Na wachte Du! Ick weer Dir! Fruenzimmer! Mensch, infamichtet!! Det's nu schon det dritte Mal!! Mit die verfluchtichten Bengels haste Dir wieder rumjetrieben! Uff'n Weihnachtsmarcht! Aassticke!!!«

»Ach Mutterk'n?! Mutterk'n?! Ick — ick — willt't jo — Mutter!! Mutter!! Mutter!!«

»So! — So! — Ae! — Ae! — Ick weer Dir!! . . . Ick hau Dir noch, dette Boomeel jiebst!!«

»Muttär!! — Muttär!!«

»De Schwindsucht ärj'r ick mir noch am Halse mit Dir!! . . . Ruppije, riedije Bolle, Du!!«

»Muh . . . tär!! — Muh . . . tär!!«

»Biste ruhig?! — Obste stille bist?! . . . So! Nu kluckre man noch wie sonne olle Truthenne! Ick weer Dir! Man immer rumtreibn! Wat?! Schularbeeten un sowat: och, is janich! Is nich! Jott, na! Ick sag ooch! Wat aus det Meechen noch weern soll? — Wachte Du!! Jloobst Du, ick lass Dir sonn Miststicke von Fruen-

zimmer weern, det sich mit alle Kerls rumtreibt?! Wat?! — Eh'r hau 'k Dir de Knochen im Leibe kaputt!! Eh'r häng'k Dir uff!!«

Sie ist jetzt auf den Küchentisch zugeschlurft, mit einem Ruck hat sie die Lampe hoch, wütend schüttelt sie das alte Ding hin und her.

»Da! Hier! Un der Eel is ooch alle! Vor Dir kann 'k woll hier in Dunkeln sitzen! Wat?! — Lauter Fissematenten haste in Kopp!! Aber an wat denken is nich!! Olle dusslichte Droomlade, Du!! . . . Ach, wat! Hab Dir man! So?! — Wiste jetzt machen, dette uffstehst?! Kannst jleich noch mehr besehen!! — Jetz holste Petrohljum, verstehste?! — Na? Wirds bald?! Ick weer Dir Beene machen!! Neelsuse! — Da! Hier! Halt doch de Hand uff!! — Na? Un de Pulle? Natierlich? Is widder nich!! Halt doch — fest, ollet, deemlichtet Sticke Meebel, halt doch fest! . . .«

Endlich ist Wally wieder zur Thür hinaus. Draussen schluchzt es noch ein paar Mal, dann klappt die Entreethür zu.

»Hach Jott, na! Ick sag schon!«

In dieser Weise geht's dann weiter. Herr Haase, ein junger stud. phil. oder theol., der bei der Mutter Abendroth'n zur Miete wohnt, kommt hinzu. Dann ein Berliner Original, ein Quacksalber, Olle Kopelke genannt, der aus einem Blatt Zeitungspapier das Leiden Christi auszuschneiden vermag und dieses geistreiche Kunststück auch zum allgemeinen Besten giebt. Man schwatzt, ulkt, philosophiert über alles Mögliche, was so im Proletarierinteresse liegt. Isst Puffer und trinkt Kaffee dazu. Eine Weile wird die Aufmerksamkeit durch einen Auflauf unten im Hofe abgelenkt: ein Schlosser prügelt seine Frau halbtot und wird darauf unter den üblichen Verwünschungen der anderen Plebs abgeführt. Daran knüpfen sich dann wieder mehr oder weniger weise Bemerkungen der Gäste von Mutter Abendroth'n. Am Ende konstatiert Olle Kopelke: »Ick meen man! Wenn eener so nimmt: schliesslich is et doch 'ne putzige Welt!« und die — Dichtung ist aus.

Ihre ganze Art ist prototypisch für alle anderen Arbeiten, die Holz und Schlaf damals gemeinsam schufen und in diesen »Neuen Gleisen« sammelten.

In einigen geht es weniger stumpfsinnig und mehr menschlich zu. Hie und da — in den Studentengeschichten und namentlich im »Papa Hamlet« — bricht ein echter

komischer Grundton mit wirklich humoristischen Klangnuancen durch. In »ein Tod« und in der »Familie Selicke« verdichten sich die Vorgänge sogar stellenweise zu einer tiefen tragischen Innerlichkeit, die bezeichnenderweise oft ein wenig sentimental, auf dem Umwege um die reine Natur des Stoffs wirkt, also unnaturalistisch ist.

Aber sonst ist das dichterische Element so gut wie ausgeschaltet.

Auf Lebens- und Weltanschauungen, überhaupt auf Ideen muss man natürlich von vornherein verzichten: ein geistiger Inhalt ist weder unmittelbar und bewusst in die betreffenden Stoffe hineingelegt, noch spricht er mittelbar und unbewusst aus ihnen heraus.

Aber das wäre ja noch kein Mangel. Im Gegenteil vielleicht! Wenn nur ein starker sinnlicher Inhalt aus den Vorgängen herauswogen wollte, die sich da lässig, mechanisch aneinanderreihen. Aber auch den verspürt man nicht. Denn jene paar Momente seelischer Wirkung kommen bei der Gesamtbetrachtung nicht in Frage, da sie nicht überwiegen. Ausserdem weiss man nicht, ob sie nicht hauptsächlich aus der blossen Mitteilung des Stoffes resultieren und etwa wie Zeitungsnotizen wirken, die ja unter Umständen auch erheben oder rühren, erschüttern können; und wie die schönen Fähigkeiten alle heissen,

die man so im allgemeinen der dichterischen Bethätigung zuschreibt!

Dieser Mangel an sinnlichem Inhalt liegt natürlich nur an dem Dichter. Und nicht an dem Stoff: ich betone das ausdrücklich, da es sich hier um eine prinzipielle Frage handelt.

Der Stoff deckt den Mangel nur ehrlicher auf, lasst ihn stärker hervortreten: was wäre z. B. nicht aus einer Figur von der Art des Ollen Kopelke zu machen gewesen? und aus all den anderen, so überaus sicher beobachteten Berliner Typen? So aber wirken sie alltäglich und nicht individuell. Und ich glaube, das ist das Wesentliche: sie wirken weniger als in der Natur. Das »x« ist von der Natur, vom Vorbild subtrahiert. Und das »y«, das Vorstellungsbild, das — unabsichtlich — hinzu addiert wurde, ist minimal. Wenn man derlei Figuren wirklich kennen lernen will, so wird man besser ins Leben, auf die Strasse, nach Berlin N. gehen, als Holz-Schlafs Buch lesen.

Das aber ist der ewige, einzige Zweck der Kunst: zu wirken, mehr zu wirken, als die Dinge, von denen sie spricht.

Welcher Art die Dinge dabei sind, ist vollständig gleichgiltig. Was ein Schöpfer, ein Subjekt zu sagen hat, das kann er durch jedes Objekt sagen, Durch den verzückten

Mund Zarathustras gerade so gut, wie durch den Mund eines dumpfen Proletariers. Welche Individualität — eine geistig oder sinnlich hohe oder niedere — dieser Schöpfer nimmt und zum Typus auswachsen lässt: das tangiert das Werk als solches nicht im geringsten. Das einzige, was man aus der Art der Wahl folgern kann, sind psychologische Schlüsse auf die betreffende Persönlichkeit und ihre mehr oder weniger grosse Zuneigung resp. Abneigung gegen irgend eine der Millionen Potenzen in den Phänomenen, mit denen sie das Dasein umgiebt. Grosses lässt sich aber mit jeder Potenz schaffen. Das beweisen gerade die Grossen, die allumfassenden Geister, die mit ihrem elementaren Naturalismus im Geistigen wie im Sinnlichen Grosses und Kleines, Hohes und Niederes, Schönes und Hässliches kurz: Göttliches und Tierisches bezwangen.

Dazu gehört freilich zweierlei: erstens dass der betreffende Schöpfer etwas zu sagen hat — zweitens dass er auch etwas sagen, etwas ausdrücken kann. Mit anderen Worten: dass er in gleicher Weise Inhalt und Form beherrscht, dass er mit gleicher Stärke Dichter und Künstler ist.

Das inhaltlich dichterische Element fällt also bei Holz und Schlaf so gut wie fort.

Dafür ist das formlich künstlerische um so stärker ausgeprägt.

Dieses offenbare Missverhältnis birgt die ganzen Nach- und Vorteile ihres Schaffens; es ist Kleinkunst, Detailkunst, die in keinen literarischen Betracht kommen würde, wenn die Technik, die rein mechanische Technik nicht in etwas ersetzte, was an dynamischer Macht fehlt; oder vielmehr: nicht »ersetzte«! ersetzen kann sie diesen Mangel ja nicht. Aber ihn für die Dauer der Lektüre vergessen zu machen, den Gedanken an ihn auszuschalten und an seiner Stelle gewisse Reize einer brillanten Formenartistik auszuüben: das ist ihr möglich!

Ich kann mir sehr wohl denken, dass es anderen ein noch grösseres ästhetisches Vergnügen, als mir, bereiten kann, so zu sehen, wie Holz-Schlaf ein Teilchen zum anderen fügen . . . bis schliesslich ein Ganzes daraus geworden ist. Gerade so wie sie selbst aus einer wirklich echten Schöpferlust, einer starken Freude am Gestalten heraus gearbeitet haben.

Schon aus dem kurzen Citat, das ich mitteilte, konnte man ersehen, welch' eine unendliche Menge Kunst, reines »Können« an die Darstellung der kleinen Stoffe verschwendet worden ist.

Man greife nur ein Beispiel heraus!

Zeugt es nicht von einer ganz ausserordentlich starken Beobachtungs- und Darstellungsgabe, eine elfjährige — so eine echte kleine Berliner Göhre »ein kleines, vermeckertes Ding« zu nennen? sie: »Muttär!! — Muttär!! — — Muh . . . tär!!! — Muh . . . tär!!« schreien zu lassen, wenn sie von der robusten Frau Mama geschlagen wird? Hat man nicht wirklich für einen Augenblick die zwingende Vorstellung so eines jungen, frühreifen, schnoddrigen Dings, dem man schon hunderte von Malen begegnet ist? Man sieht ja ordentlich das heulende, verzerrte Frätzchen, — sieht, wie der schmächtige Leib sich im Bogen biegend verrenkt, getrieben von der klatschenden Wucht des Schlages.

Ich bin überzeugt: wenn dieselbe Formkraft, die hier an die sprachliche Stoffanpassung verschwendet ist, malerisch angewandt, von einem modernen Jan Steen etwa, mit Pinsel und Farbe aufgebraucht und auf die Leinwand gebannt worden wäre: ich sage, ich bin überzeugt, spätere Generationen würden in dem betreffenden Bildwerke — allerdings durch das Mittel eines lappalienhaften Aeusseren — manches von dem inneren Kulturleben, dem Sinn, dem Stil unserer Zeit erkennen können.

Nun aber, da diese offenbare Formkraft

sich hat »schreiben« lassen müssen — nun ist der Effekt, den sie mit dem Worte erzielt, von unendlich geringerem Werte. Zukünftige Geschlechter werden in den »Neuen Gleisen« denn auch wohl nur eine literarische Kuriosität, ein interessantes Beispiel von Kunstbethätigung auf nicht zugehörigem Gebiete erblicken.

Es giebt eben einmal Grenzen zwischen den Künsten; speziell zwischen Malerei und Dichtung! Nur sehen wir diese Grenzen heute nicht mehr mit den Augen des Aesthetikers oder gar des Moralisten an. Die Wirkungsfähigkeit des jedesmaligen Stoffes bringt es von selbst mit sich, dass man ihn in das eine oder das andere Gebiet verweisen muss: einfach, weil es rationeller ist, das betreffende Stück Natur mit den Mitteln der Kunst zu gestalten, deren Effekte in ihm schon organisch beschlossen liegen. Unter sich sind die einzelnen Stücke Natur selbstverständlich durchaus gleich — gerade so gleich, wie die rein stoffliche Wahlfreiheit der Künstler unter sich unbeschränkt ist. Es kommt also nur auf die Wahlfähigkeit, auf den sicheren Blick für jene Wirkungsfähigkeit des Stoffes an. Von diesem Standpunkte aus ist derjenige schöpferische Mensch in seiner Art der grösste, der die stärksten spezifischsten Elemente dieser Art in der ihn umgebenden

Natur zu entdecken vermag und demgemäss dann gestaltet. Die »Art« des Dichters hat dabei wohl den weitesten Spielraum. Sie darf unter anderem in die des Malers übergreifen, d. h. sie darf Werte bringen, die man direkt nur mit dem Sinn des Auges wahrzunehmen vermag: Farben, Linien . . . Geschieht dies um des dichterischen Wertes, um seiner Werterhöhung willen, so wird es ihr gewiss nur zum Vorteile gereichen. Geschieht es aber um des malerischen Wertes willen, so kann der betreffende Schaffensprozess nur ein Experiment darstellen.

Ein solches Experiment — wider Willen natürlich — sind eben die Holz-Schlafschen Versuche: in diesem Zusammenhange, in dieser Beziehung sind sie nichts anders, als etwa die lyrischen Farbensymphonien eines Maximilian Dauthendey. Die psychische Ursächlichkeit, Wesen, Wert und Wirkung sind natürlich durchaus andere, verschiedene. Aber den Kuriositäteneffekt infolge einer sprachlichen Mischung von Dichtung und Malerei zum Nachteile der ersteren haben die Poeme beider, Holz-Schlafs und Dauthendeys, gemeinsam. Und auch das, dass ihre Gegenpole auf dem letzteren Kunstgebiet — die Werke Liebermanns und etwa Ludwig von Hofmanns — grosse organische Schöpfungen

von innerer und äusserer Einheit des Inhaltes und der Form bedeuten. —

Werte von der Art des ‚kleinen vermeckerten Dings' lassen sich in den »Neuen Gleisen« zahllose nachweisen. Die Seiten sind übervoll von ihnen. Stelle reiht sich an Stelle. Beobachtung an Beobachtung. Detail an Detail. Aber keiner von den betreffenden Werten hebt sich so recht hoch, um den anderen als niedriger empfinden zu lassen. Sie kontrastieren sich nicht. Sind einander gleichwertig. Einer tötet den anderen. Um sich darauf selbst von einem dritten wieder ersticken zu lassen. Die ewigen Nuancierungen, die beständigen Erweiterungen und scheinbaren Vertiefungen des Stoffes, die aus der Absicht entstehen, nur möglichst getreu, photographisch getreu, »wieder die Natur« zu sein, überladen am Ende nur die Wirkung, heben sie einfach auf.

Wenn man nicht wüsste, wie ernst diese Dichtungen gemeint sind — ich glaube, man würde sie leicht für eine Parodie des Lebens halten können. Denn man spürt: logisch müssten sich diese Beobachtungen bis ins Unendliche fortsetzen lassen. Es giebt keinen Anfang. Es giebt auch kein Ende der Dinge. Alles ist ein Sein. Und die Einheit allen Seins eine permanente Differenz, die ihre un-

absehbare Differenzierungsfähigkeit in sich trägt. Und das Leben selbst ist auch wie dieses Sein: Sandkorn und Gebirge — der kleine Tautropfen und das grosse Meer — der niedere und der hohe Mensch: es ist alles dasselbe. Nur Gradunterschiede trennen die Phänomene für eine kurze Zeit und einen kurzen Raum.

Ja — wenn aus dieser Tragikomödie unseres Geschlechtes noch eine Lebens-, eine Weltanschauung geformt wäre! meinetwegen eine parodistische! Wenn man überhaupt nur irgend ein persönliches Fluidum verspürte, mit dem die Daseinsschicksale, die in den verschiedenen Konstellationen von Menschentypen verborgen sind, vom Dichter umwoben werden können: den grausamen Humor, den sie bergen, oder die schreckhafte Schwere des Lebenmüssens! oder vielleicht sogar unsere heute zeitgemässe Auffassung jenes kurzen Zeitraumes, in dem eine Teilkraft des ewigen Seins Mensch, individuelles, gegenwärtiges, bewusstes Lebewesen geworden ist: die grosse Leichtigkeit des Lebenkönnens, die aus unserem sicheren Gefühl zur Schöpfung, aus einem tief religiösen Naturanschauen und Naturwissen resultiert.

Ja — wenn! So aber wirken diese Versuche noch nicht einmal wie das Leben selbst

und üben nur den automatischen Reiz seines Spiegelbildes: den kleinen Meister muss man loben, der den Spiegel erfand — aber nicht den grossen, der das Leben schuf.

Ganz, ganz leise Symptome einer Weltanschauung der beiden Verfasser, Dokumente ihrer Persönlichkeit machen sich in den betreffenden Arbeiten natürlich doch bemerkbar: die Individualität lässt sich nun einmal nicht verleugnen; und mag sie noch so irre geleitet sein!

Man braucht es ja nicht unbedingt herauszuhören: aber die Regung eines gewissen socialen Mitleids, das Bedürfnis, der Mitwelt zu zeigen, wie es im Proletariat und im flachsten Philisterium heutzutage aussieht, hat bei der Wahl — nicht bei der Ausarbeitung — der Stoffe doch wohl mitgesprochen. Auch die durchaus unnaturalistische Sucht, den Lebensbethätigungen namentlich intellektuell niedrig stehender Individuen ein wenig Lächerlichkeit beizumischen und so auf indirekte Weise humoristisch zu wirken, kann man zuweilen spüren.

Vor allem aber merkt man diesen »Neuen Gleisen« an: sie sind von zwei modernen Menschen geschrieben, die alle erkenntnistheoretischen Resultate der neueren Weltbetrachtung wohl in ihrem Blute, sicherlich

in ihrem Gehirn haben — von zwei Menschen, für die es nichts mehr giebt, was ausserhalb der Erscheinungen liegt: die eigene und die allgemeine Gesetzmässigkeit tragen die Dinge ja alle selbst in sich, mit sich, über sich hinaus. Nur so ist die fabelhafte, rührende Liebe erklärlich, die Holz und Schlaf zu diesen Dingen hegen — die gewissenhafte, oft schon peinliche Sorgfalt, mit der sie ihr besonderes Wesen behandeln und künstlerisch zu ergründen trachten. Wie wenn es sich um Phänomene von unendlicher Wichtigkeit, von unendlichem Werte handelte!

Auf jeden Fall liegt in einer derartigen Anschauungsweise der Erscheinungswelt der philosophische Ausgangspunkt beschlossen, von dem aus die ganze weitere Entwicklung der beiden Dichter datiert.

Bei Schlaf ist das sofort klar: aus seinem ersten primitiven Objektsenthusiasmus wuchs in der Folge eine individuelle Kraft hervor, die ihn zum Herrn über die wertbezüglich grossen, wie über die wertbezüglich kleinen Erscheinungen machte — eine Kraft, die ihn von der leicht verderblichen Liebe zum Gegenstande dadurch befreite, dass sie ihn befähigte, mit dieser Liebe Kreise zu ziehen, die nicht nur das einzelne, sichtbare, belebte oder unbelebte Ding, sondern die Zusammenhänge der Dinge, die ganze Welt

kosmologisch begriffen. Bei Holz lässt sich eine derartige Entwicklung nicht konstatieren: seine Liebe zum Gegenstande blieb in der Folge so ziemlich die gleiche; nur dass er sie schliesslich nicht mehr novellistisch und dramatisch, sondern lyrisch äusserte. Immerhin ist es aber auch für ihn und für seine philosophische Anschauungsweise der Erscheinungswelt psychologisch ungemein bezeichnend, dass er später unter anderem Gedichte geschrieben hat, die geradezu wie Parodien auf den Dichter klingen, dessen ganze Kunstschöpfung eine einzige grosse Parodie auf die bezeichnete moderne Anschauungswelt überhaupt darstellt: ich meine Paul Scheerbart, diesen erkenntnistiefen Komiker des Kosmos, Humoristen des Weltemstes, Tragiker des Welthumors. Innere Zusammenhänge zwischen beiden Individualitäten bestehen da sicherlich: verwandte objektive Ursächlichkeiten, von einem verschiedenen subjektiven Trieb geleitet, werden die entgegengesetztesten Entwicklungsbahnen genommen haben, um sich zuletzt im trennenden Gegensatze wieder zu treffen, an conträren Gegenpolen, einander grüssend, zu begegnen.

Für mich kommen die betreffenden Dichtungen Holzens — wie auch die Schlafs — hier noch nicht in Betracht. Ich habe

zunächst nur mit den Dichtungen zu rechnen, die in direkter Linie dem naturalistischen Gedanken entsprungen sind, den Holz zu Anfang der neunziger Jahre theoretisch und praktisch in die Welt warf und aus dem die officiell naturalistische Technik herauswuchs.

Welchen Wert sich diese Technik im Schaffen ihres Begründers selbst errang, nur erringen konnte: das habe ich in den verschiedenen speciellen Zusammenhängen schon zu bestimmen versucht. Doch muss ich, bevor ich von dem Wert spreche, zu dem sich der Naturalismus im Schaffen der Schüler steigerte, noch von einem Drama berichten, das Holz selbst in der Zeit schuf, die zwischen der Periode seines Zusammenarbeitens mit Schlaf und dem Augenblicke liegt, in dem er den Gedanken seiner naturalistischen Lyrik fasste.

Es ist die Komödie von den »Sozialaristokraten.«

Prinzipiell Neues lässt sich über das Stück nicht sagen. Es ist nur insofern interessant, als es deutlich beweist, dass Holz mit Schlaf mehr konnte, kann, als ohne ihn ... als es deutlicher noch, denn die »Neuen Gleise« zeigt, wie praktisch unanwendbar die konsequente Durchführung seines theoretischen Grundgesetzes vom Wesen der

Kunst selbst durch den exaktesten Beobachter der Natur ist, den wir haben.

Man hat damals, als die »Sozialaristokraten« — die übrigens den ersten Teil eines grossen Cyklus von zwölf Dramen: »Berlin, das Ende einer Zeit« bilden sollten — gespielt worden waren, die feine Frage gestellt, ob Holz seiner Theorie getreu zu bleiben hoffe, wenn er gesellschaftliche Kreise zu schildern habe, die ihm verschlossen sind.

Ich möchte noch weitergehen und behaupten, dass er in den »Sozialaristokraten« bewiesen hat, dass er unter Umständen noch nicht einmal Kreise zu schildern vermag, die er kennt.

Das Drama ist teilweise nach Modellen aus der Berliner Literatur gearbeitet — aber, was hat Holz aus diesen Modellen gemacht!?

Zunächst stellte sich natürlich wieder heraus — und zwar klarer noch, als damals, da er mit seinem Schaffensgenossen Schlaf die »Neuen Gleise« komponierte —, dass Holz garnicht das Urbild Natur wieder sie selbst sein liess, sondern im Grunde nur sein eigenes persönliches, jedoch von keiner starken Persönlichkeit zeugendes Vorstellungsbild gestaltete: dasselbe Vorstellungsbild, das er in seine theoretischen Ausführungen einzuschalten vergass, obwohl es zum Urbilde in

keinem Gleichheitsverhältnis steht, sondern ein proportionierendes Glied bildet und mithin je nach seinem Wesen das Wesen des Urbildes subjektiven Veränderungen zu unterwerfen vermag, an denen man allein die Kausalität, aus der heraus ein Kunstwerk entstand, rückschliessend erkennen und seinen Wert und seine Wirkung ermessen kann.

Ich muss diesen theoretischen Einwand hier wohl wiederholen, da den »Sozialaristokraten« ja das Prinzip Holzens ebenfalls zu Grunde liegt. Für die weitere allgemeinere Betrachtung der Praxis dieses Stückes kommt er jedoch weniger in Frage, da seine Beantwortung vollständig mit der zusammenfällt, die ich gelegentlich der allgemeineren Betrachtung der »Neuen Gleise« gab.

So ist es denn im einzelnen Falle gleichgiltig, welcher Theorie man die Schuld dafür geben muss, dass mit ihrer praktischen Anwendung weder Holz noch irgend ein anderer irgend eine künstlerische Aufgabe zu lösen vermag. Speziell: dass es Holz in den »Sozialaristokraten« nicht gelungen ist, seine Modelle aus der Berliner Literatur so zu verwerten, dass sie wirken, sie zu Charakteren auswachsen zu lassen, die — mögen sie nun typisch oder individuell oder beides sein — die Wandlungen des betreffenden Vorwurfs, Stoffs bis zu seinem Ende,

d. h. also, die die ganze Handlung mit Unerbittlichkeit bedingen.

Man muss da einfach feststellen: in den »Sozialaristokraten« entsprechen Urbild und Bildwerk einander nicht — gleichgiltig, ob das letztere durch das Mittel des Vorstellungsbildes hergestellt werden »sollte«, oder nicht! Das Bildwerk resultiert nicht organisch und unmittelbar aus dem Urbilde: es ist vielmehr mittelbar, mit willkürlicher Absicht hineingesehen. Holzens Schaffen hat hier unbeabsichtigterweise seinem Objekt gegenüber geradezu die Tendenz, wider die Natur zu sein . . . nur Ihm selbst, dem Subjekt gegenüber, will es dieselbe wieder sein. Diese Licenz, die ja schliesslich nichts anders als die Licenz der Karrikatur ist, braucht natürlich noch durchaus nicht die Bedingnis eines künstlerischen Defizits zu werden. Das beweist beispielsweise die einzige dramatische Technik, die ausser der naturalistischen heutzutage noch — oder vielmehr: schon — in Betracht kommt: die Frank Wedekinds. Bedingnis ist eben nur, dass ein Künstler die Freiheit, die er im Stofflichen und dessen Behandlung hat, nicht missbraucht — dass sein Bildwerk trotz aller Verrenkungen, Verzerrungen des Urbildes nicht unorganisch wirkt. Und das ist bei Holz der Fall: er hat seine Urbilder, eben jene Modelle aus

der Berliner Literatur, schmählich missbraucht und aus allerunwesentlichsten und alleräusserlichsten Aeusserlichkeiten Charaktere zu konstruieren unternommen. Polnisch-deutsch radebrechen, Cigarrettenrauchen, Stottern: das sind so ungefähr die einzigen Berührungspunkte, die Kunst und Natur in seinem Stücke noch miteinander haben. Ich nehme bei Holzens starker Beobachtungsgabe als selbstverständlich an, dass sich da keine Unfähigkeit, zu sehen, äusserte. Was ihm mangelt, das ist die Gabe, das Gesehene zu werten und die Werte zu sichten, ihrem Gehalt gemäss zu ordnen. Deshalb langweilen diese Menschen auch so. Lassen unberührt. Man weiss nicht, was sie innerlich wollen: das Rückgrat ihrer Daseinsenergie, ihres Lebenswillens ist nicht blossgelegt. Man weiss nur, was sie äusserlich thun. Die Beziehungen zwischen Beidem bleiben unerkennbar, weil man von dem Letzteren auf das Erstere, nicht umgekehrt, schliessen muss. Keines von Beidem, weder das Aeusserliche noch das Innerliche, erwirkt zwingenden Glauben an sich. Denn diese Menschen sind von uneinheitlichem Bau: sie schwanken ohne feste Berührung mit dem Boden, auf dem sie leben, wie Schemen dahin. Nirgendwo kann man sie greifen. Es ist kein Leben in ihnen, das blüht und weiter wächst, wo man es

auch fassen mag! Man sieht, wie sie an den Stoff gebunden sind: mechanisch, wie Puppen, müssen sie seinen Wandlungen, d. h. des Dichters Willkür folgen. Nicht, wie in Wedekinds tragikomischen Spielen mit ihrer pantomimischen Psychologie — nicht mit den Menschen, von denen jeder gleichsam einen individuellen Willen verkörpert, wächst die Handlung . . . sie haben nicht das Fluidum der Seele, das von Individuum zu Individuum unsichtbare Brücken spannt und durch die verschiedenen Mischungen Spiel und Gegenspiel bedingt. Diese Menschen sind von keinen Kräften erfüllt, die, wie im Leben, auch in der unscheinbarsten Handlung neben und mit einander, für und gegen einander ringen und sich so zum Gesamtwillen des Dramas, zu seiner letzten, aus dem Inhalt herausgeborenen, sinnlichen und geistigen Logik steigern. Man braucht diesen Menschen gerade so wenig zu glauben, wie man unbekannte, seelisch fremde Individuen, die man gelegentlich und flüchtig trifft, nach ihren zufälligen Aeusserungen über das eigene innere Sein beurteilen wird: nur das Kleid, das sie tragen, die Gesten, in denen sie sich bewegen, die Sprache, die sie reden — kurz, die Oberfläche ihres Wesens wird man an ihnen wahrnehmen; vergleichende Schlüsse auf die Tiefe

ihres seelischen Lebens kann man ja ziehen — nur können sie unter allen Umständen zu einem falschen Resultate führen: es besteht eben kein Zwang, der den Kontakt zwischen Innen und Aussen mit spielender Selbstverständlichkeit herstellt. Es ist, wie wenn die Leitung, die zwischen dem, was dem leiblichen Auge sichtbar ist, und dem, was nur das geistige erkennen kann, von Pol zu Pol gespannt ist, in der Mitte von einer undurchdringlichen Nebelwand durchschnitten wäre: So sieht man nur die Tagseite des Lebens, das was Resultat an ihm geworden ist . . . die Nachtseite aber, Rätsel und Geheimnis des menschlichen Seins, die Gebärerin der Motive, die die Gründe weckt, um sie zu den Folgen auswachsen zu lassen: die Nachtseite bleibt in Dunkel gehüllt. Ueber ihr Wesen kann man nur Vermutungen haben, indem man zu dem Aeusseren das Korrelat des Inneren kontrastierend fügt. Und da glaube ich denn, dass man zu sehr falschen Vermutungen kommen würde, wenn man die Menschen, die Modelle, die Holz vorgeschwebt haben, an dem messen wollte, was er von ihnen gegeben hat. Das innerlich Gemeinsame fehlt eben. Das, was Urbild und Bildwerk immer noch verbinden muss — selbst dann noch, wenn das Erstere so willkürlich, wie überhaupt nur denkbar,

gesehen ist. Man fühlt nicht, welchen Reiz die Urbilder auf Holz übten. Man spürt infolgedessen auch den Grund nicht, aus dem Holz zu gestalten, speciell: zu karrikieren suchte. In einer Reibung des individuell organischen Lebens seiner Modelle mit dem organischen Leben überhaupt muss er ja wohl gelegen haben. Aber das weiss man von anderen Kunstwerken her. Holz lehrt es durch seinen Einzelfall nicht wieder. Denn er hat diese Reibung nicht auzudrücken vermocht. Man sieht nicht, wie Funken aus ihr springen . . . Schlag auf Schlag . . . . in gleichmässiger Schnelle. Man sieht nicht, wie sie Licht zucken und Helle geben über die Art der Reibung, der Berührung, die der Dichter, d. h., sein Vorstellungsbild seinerseits wieder mit dem Urbild gehabt hat. Vor allem: man sieht nicht, wo sich das beiderseitig Organische trifft: damit aber ist das Organische überhaupt ausgeschaltet. Mit dieser künstlerischen Differenz hat man das ausgesprochene Merkmal einer Tendenzkunst, die immer Halbkunst sein wird — mag der betreffende »Künstler« seinen Stoff nun, wie meist, um politischer, sozialer, persönlicher u. s. w. Tendenzen, oder wie Holz, um künstlerischer willen gestaltet haben. Nur dass bei ihm, der so durchaus Formalist, Techniker ist, diese

Differenz kein Manquo im dichterischen Wollen bedeutet, sondern, was weit schlimmer ist, von mangelndem Können zeugt . . . von einem Unvermögen, zu gestalten, das in Erscheinung trat, trotzdem es sich — wie gesagt — um ein Objekt handelte, das Holz, dem gestaltenden Subjekt gut, sehr gut sogar, bekannt war.

Was Holz in den »Sozialaristokraten« wiederum geglückt ist, das sind die Berliner Typen. Mit photographischer Treue sind diese Menschen von schnoddriger Intelligenz, von einer gewissen Lebenspfiffigkeit und absoluter Ideallosigkeit festgehalten. Hier hat sein Schaffen zweifellos auch einen gewissen äusseren Stil, der ihm allerdings von dem Stoff schon so halb und halb, gewissermassen als Lebensstil, als lokaler Kulturstil entgegengebracht wird. Immerhin — wenn sich Holz mit den Kreisen, die seiner Begabung so gezogen sind, begnügen wollte, dann würde er — als Chroniqueur des untern Berlin um die Jahrhundertwende — zweifellos Werke schaffen, die von bleibendem Werte deshalb sind, weil in ihnen ein augenblicklicher Wert aus der Tendenz heraus, »wieder die Natur zu sein«, thatsächlich so fixiert ist, dass er einen lebendigen Organismus darstellt, der in Leben und Kunst den gleichen unwillkürlichen Gesetzen gehorcht.

Freilich müsste Holz dazu den Ehrgeiz, dieses untere Berlin dort zu zeigen, wo es mit dem in irgend einer Beziehung »höheren« tangiert, vollständig, aber auch vollständig aufgeben.

Sonst würde ihm wohl immer wieder unterlaufen, was ihm im Tragischen — mit Schlaf zusammen — in der »Familie Selicke« und im Komischen in den »Sozialaristokraten« geschah: die Wirkung dessen, was er »kann«, wird aufgehoben von dem, was er nicht »kann«: das irgendwie geistig oder sinnlich Höhere wächst zu keiner Einheit mit dem Niederen aus. In der »Familie Selicke« machte sich dieses Missverhältnis noch nicht so störend bemerkbar, weil dort das Höhere gewissermassen um des Niederen willen da war und keinen Selbstzweck bedeutete; auch wurde es nur durch zwei Gestalten repräsentiert . . . direkt sogar nur durch eine: einen Studenten, der durchaus nicht im Mittelpunkte der Handlung und damit des Interesses stand. Seine blutlose, aufgeklebte Figur wirkte nur störend, nicht zerstörend: Er »sollte« die düstere Alltagstragik einer kleinen Berliner Bürgerfamilie kontrastieren, goldenes Licht aus einer anderen freundlicheren Welt in das Herz eines ihrer Mitglieder, eines jungen Mädchens, werfen. Wäre diese Aufgabe gelöst worden, so würde das den Wert des Dramas natür-

lich bedeutend erhöht haben. So aber wurde es nur gemindert. Man hat die Empfindung: eine Welt lernt man ganz kennen — von der anderen sieht man nur einen sehr brüchigen Bruchteil, der besser ganz fortgeblieben wäre: denn man ärgert sich nur über diesen einen Repräsentanten, weil man nicht weiss, was man von ihm halten soll — weil er das redet, was er nicht thut und das thut, was er nicht redet; während er sicherlich als ein Charakter von solchem Widerspruche nicht gedacht war! So kommt es, dass der betrunkene Vater Selicke, die verhärmte ewigklagende Mutter, das kleine sterbende Töchterchen u. s. w. viel innerlicher, seelischer, wirken als das Liebespaar. Von all dem, was in der Seele des jungen Mädchens vor sich geht, merkt man nicht viel, wird nicht sonderlich ergriffen: ihr Gegenpart ist so schablonenhaft automatisch gezeichnet, dass die Töne, die in ihn hineinklingen, nicht so zurückhallen, dass sie in ihr ein neues, sich permanent erneuendes Echo finden. Diese beiden jungen Menschen wirken in der Art, wie sie einander gegenübergestellt sind, unbeabsichtigterweise mehr einander fremd, als nahe. Es sind nur Worte zwischen ihnen. Worte, ohne einen Inhalt, der unablässig sein Fluidum hin und her wogte. In

den »Sozialaristokraten« macht sich diese Uneinheit der Gegensätze, die missglückte Mischung divergierender Anschauungswelten noch sehr viel störender bemerkbar. Hier zerstört sie die Wirkung geradezu. Denn in diesem Stücke ist die Komik des Niederen um der Komik des Höheren willen da. Und weil dieser Zweck, wie ich zuvor zu zeigen versucht habe, nicht erreicht wurde, riss er dadurch, dass er misslang, auch noch die Wirkung des an sich geglückten Mittels, Kontrastmittels mit sich. So ist denn dieses ganze Buch ein Aerger: Man sieht allenthalben die wundervollsten Komödiengegensätze im Stoffe ausgebildet liegen, aber — sie sind nicht herausgeholt, nicht herausgearbeitet und zu Effekten gesteigert. Ueberall merkt man: hier diese Zusammenstellung geschah in der Absicht, eine humoristische Wirkung zu erzeugen . . . hier, diese Wendung sollte ein Witz sein! Aber — leider rühren sich die geistigen Lachmuskeln nicht.

Nun, und ich denke, das ist wohl das Fatalste, was einem bei einer Komödie — die dieses Drama von den »Sozialaristokraten« zu sein vorgiebt — überhaupt passieren kann.

In letzter Linie ist dieses Manko im Können natürlich doch nichts als ein ver-

hülltes Manko im Wollen, das sich nur, da aller Nachdruck auf dieses Können gelegt ist, dort unmittelbarer, ersichtlicher — äusserlicher äusserst. Den psychologischen Grund für diesen Zwiespalt in Holzens Schaffen habe ich schon verschiedentlich aus der Betrachtung seiner Individualität heraufzufördern gesucht: Er ist eben ein Mensch, der von den Dingen nur das weiss, was ihre stumme Sprache schon von selbst ausdrückt — ein Mensch, der darüber hinaus nichts zu sagen hat . . . als Dichter also nichts zu sagen hat und doch ein Dichter sein möchte. Sein Vorstellungsbild von der Natur ist arm: der Inhalt, mit dem sie ihn erfüllt — und das auch nur, wie ich zuletzt noch zeigte, bis zu einer gewissen bestimmten Grenze — der Inhalt also, mit dem sie ihn erfüllt, ist ihre mit dem Auge und den anderen Sinnen des Aueseren wahrnehmbare Form. Und das Entzücken über diese Form ist seine ganze Kunst, in der nur die Blumen blühen dürfen, die am Wegrande des unverinnerlichten Daseins stehen.

Dieses Entzücken über die Form in der Natur ging auch auf die Schüler über, die der naturalistische Gedanke Holzens fand: sie wären sicherlich schlechte Künstler gewesen, wenn sie dieses Entzücken nicht freudig aufgenommen und zu ihrem eigenen

gemacht hätten. Aber sie waren auch gute Dichter und fügten, was Holz nur minimal, so gut wie gar nicht, gekonnt hatte, noch das Entzücken über den Inhalt in der Natur hinzu. Bei der formalen Bewältigung dieses Inhaltes kam ihnen dann alles das zu statten, was sie von dem konstruktiven Geiste ihres ersten frühen Meisters empfangen hatten. Von welcher besonderen Art der Nutzen war, den Holz in die innerste Potenz ihres Schaffens senkte, habe ich im Einzelnen schon ausgeführt: im wesentlichen lief sein Einfluss als Theoretiker darauf hinaus, dass er indirekt, wider seinen Willen und seine eigentliche Absicht, in ihnen den Drang nach dem entsprechenden sinnlichen oder geistigen Kunst*inhalte* klärte und als praktischer Experimentator: dass er ihnen die Bedeutung der Kunst*form* klarer machte. Beides aber hatte zur Folge, dass ihnen das enge Beziehungsverhältnis zwischen Kunst und Natur bewusster wurde, als es allen ihren Zeitgenossen war: resultierte doch daraus die neue naturgemässeste, die naturalistische Technik der Sprache des Lebens.

Für mich kommen von allen den Schülern — man könnte wohl ein Dutzend und mehr nennen — nur die beiden in Betracht, die mit dieser Technik auch zu einem wirklichen Ziele gelangten und sich selbst zu Meistern

ihres Wollens und Könnens entwickelten. Ich gab ihre Namen schon: Johannes Schlaf und Gerhart Hauptmann.

Die grosse Mehrzahl der anderen, die die neue Methode in sich aufnahmen, ist im Drama wie im Roman unter die Macher gegangen und hat sich so ausserhalb einer Beachtung gestellt, die dem wirklich dichterischen Menschen zukommt. Wieder andere — Halbe und Hartleben etwa — haben nur unwesentliche und absolut äusserliche Momente mit der an und für sich schon so sehr äusserlichen Technik des Naturalismus gemein und tangieren die Gesamtentwicklung der modernen Literatur in anderen Beziehungen. Und noch anderen, wie Hirschfeld und neuerdings Paul Ernst, würde man Unrecht thun, wenn man sie heute schon in den weiten Kreis einer Gesamtbetrachtung dieser Literatur zöge: sie sind zwar den Konsequenzen der neuen Methode relativ treu geblieben, haben aber mit ihr noch zu wenig Positives geleistet; das Neue, das sie gaben, kann nur den Wert eines Versprechens an die Zukunft haben.

Schlaf und Hauptmann sind die einzigen, die bewiesen haben, dass die mechanische Methode des konsequenten Naturalismus die eigene Art nicht getötet, die elementare Kraft ihrer Seele nicht gebrochen hat. Die einzigen,

die mit dieser Methode noch Werke schufen, die so voll von Leben sind, dass man an den dynamischen Naturalismus grosser, allumfassender Geister gemahnt wird: Werke, geboren aus einer — mehr oder weniger starken — Wucht des Inhalts, aber immer aus einem Inhalte, der die eigene, jeweilig zugehörige Form mit sich riss. In sich selbst suchten sie die Aufgabe ihres Schaffens. Nicht ausser sich. Ihr lebendiges ICH wollten sie ausdrücken: wie es in sich kreiste — und wie es diese Kreise organisch um die Aussenwelt und deren korrespondierende Beziehungen zu ihrer Innenwelt zog. Und nicht die Aussenwelt allein suchten sie zu geben: wie sie in belebtem oder unbelebtem Sein für sich gesondert stand und eine abstossende, keine anziehende Kraft auf das betreffende künstlerisch betrachtende Individuum ausübte. Es zwang ihr Inneres ihnen eben eine Auslösung durch eine Kunstbethätigung ab, die diesem Inneren auch wirklich entsprach, gleichsam als zugehöriger Teil, als ergänzende Wesenshälfte aus ihm geboren war.

Natürlich kamen auch von aussen Gründe, die ihre allgemeine Kunsterkenntnis ausreiften und von dem unfertigen und engen Prinzipienstandpunkte Holzens loslösten.

Vor allem wird ein starkes, vorurteils-

freies Erleben grosser und bereits zeitlos gewordener, »unmoderner« Kunstwerke seine befreiende Wirkung geübt haben: man sagt, und psychologisch klingt es sehr wahrscheinlich, dass Veit Stoss und Adam Krafft für Hauptmann Offenbarungen gewesen sind. Auch mag die Bekanntschaft mit den Dichtungen gewisser »moderner«, innerlich verwandter Temperamente manches gethan haben: so schlugen sicherlich Paul Verlaine und Walt Whitman in Schlafs Seele Wellen an, die später zur mächtigen Flut anschwollen; so hat Leo Tolstois soziale Erlösungstendenz Hauptmanns Intellekt sichtlich beeinflusst und — allerdings nicht zum Vorteile seiner Kunst — in seinem weichen, für altruistische Empfindungen besonders empfänglichen Gemüte eine verjüngte Christentumsmoral, eine Lebensanschauung des Mitleidens und der Nächstenliebe aufleben lassen.

Von der besonderen jeweiligen Art des Inhaltes, der sich so, durch die mannigfachen Kreuzungen innerer und äusserer Gründe veranlasst, mit der Zeit aus den tausend Verschlingungen im seelisch schöpferischen Leben der beiden Dichter heraushob, werde ich noch sprechen.

Zuvor möchte ich ganz im Allgemeinen feststellen, durch welches artistische Mittel Beide, Schlaf und Hauptmann, diesen Inhalt

mit der Technik der denkbar absoluten Naturnachahmung durch die Sprache des Lebens vereinigten und im Gegensatz zu Holz zu einer dichterisch und künstlerisch einheitlichen Wirkung steigerten.

Der erste Naturalismus stellte im Grunde nur das Resultat eines Additionsverfahrens beliebiger Werte des äusseren Lebens vor: darüber kann heute nichts mehr hinwegtäuschen — mag auch noch so viel System, noch so viel ernstes, sicheres Kunstwollen in der dabei verbrauchten Kunstkraft gesteckt haben! Dieses nur indirekt werterfüllte Ergebnis muss man in Allem constatieren; gleichgültig, ob man nun von der Theorie auf die Praxis, oder umgekehrt: von der Praxis auf die Theorie schliesst. Was dem Begründer und typischsten Vertreter des naturalistischen Gedankens fehlte, ist das, was ich die Wahlfähigkeit, den Blick für die Wirkungsfähigkeit eines Stoffes nannte: der aber ist kein anderer, als der Blick für den »Sinn« der Natur.

Meine Einwendungen gegen den Holz'schen Satz und seine Konsequenzen führten schliesslich dahin, dass ich über ihn hinaus, aber auf seiner Basis, die Kunstbethätigung als die Einwirkung einer konzentrierenden, relativ bewussten Kraft auf die dezentrierten, relativ unwillkürlichen Kräfte in der Natur

definierte: als die Einwirkung eines Persönlichkeitsrhythmus auf den Naturrhythmus. Der daraus resultierende Kunstrhythmus, der das eigentliche Kunstwerk ausmacht, bedeutet eine Auflösung beider Kräfte — eine Aufhebung auf dem neutralen Gebiete der Sprache, resp. der Farbe, Linie und des Tons — eine Bändigung und Bindung durch das Mittel des Kunst-Könnens, der Kunst-Form. Dabei ist zu beachten, dass die Kraft im Persönlichkeitsrhythmus die Aktive, die Bändigende ist, die der zu bändigenden im Naturrhythmus selbstherrisch das Mass anlegt, wörtlich: das Metrum zuteilt und eben dadurch den Kunstrhythmus produciert.

Ein Kunstwerk ohne derartige Bändigung und Bindung, d.h. also ein Rhythmus ohne Metrum, ist nicht denkbar: er musste zerschäumen, zerfliessen, zergehen, da ein Passivum, eine Unwillkürlichkeit, wie der Naturrhythmus ist, sich auch nicht selbst bändigen kann.

Die metrische Fesselung selbst ist, wie alles in der Kunst, doppelter, wenn man will: doppelgeschlechtlicher Natur. Sie geschieht von Innen nach Aussen: in Bezug auf den Inhalt. Und — sie geschieht von Aussen nach Innen: in Bezug auf den Ausdruck dieses Inhaltes. Aus beiden resultiert dann die Einheit, die Konzentration des Kunstrhythmus. Die aber anzustreben, ist

des Künstlers letztes Ziel . . . und der Grad, in dem er es erreicht, der letzte Wertmesser für das betreffende Werk seiner Kunst.

Das inhaltliche Konzentrationsvermögen nun möchte ich die Gabe nennen, jenen »Sinn« herzustellen — die Potenz der Intuition: die Zusammengehörigkeit der Erscheinungen in ihren Gesetzmässigkeiten zu erkennen, und, darauf fussend, das Trennende zu sichern, das von gemeinsamen Ursachen Bedingte zu ordnen. Und im besonderen die Gabe: als Dramatiker das so Bewertete zu- und gegeneinander zu stellen — als Epiker aufeinander folgen zu lassen — und als Lyriker ineinander zu verarbeiten. Wesentlich ist dabei: dass ein Dichter es vermag, auf das eine oder andere Gebiet hinüberzugreifen, die Zwecke und damit auch die Mittel der einzelnen Dichtungsgattungen ein- und auszutauschen und zur eigenen jeweiligen Bereicherung anzuwenden. Denn aus den so entstehenden Mischungen resultiert erst der gehaltvollere Kunstrhythmus, der, um so mehr der Rhythmus des Lebens sein wird, je mehr er sich schwellend hebt und senkt, je voller und weiter und tiefer er klingt und dabei doch nur eine einzige breite Flut von Tönen bedeutet. Vor allem kommt eine derartige Erweiterung und Bereicherung der Wirkungsmöglichkeiten in der Dichtungs-

gattung, mit der ich hier vorwiegend zu thun hatte, in Betracht: im Drama! Dort werden die Dinge gegen und nebeneinander und aus sich heraus sagbar, sie haben die Fähigkeit, sich zu ihren Teilwahrheiten und zu ihren Gesamtwahrheiten zu steigern und so die vielartigste, beziehungsreichste Wirkung zu erzielen. Das alles gilt vom Epos und von der Lyrik nur bedingt, mit gewisser Einschränkung; Grund, warum das Drama die vornehmste Gattung zu nennen ist. Nirgend ist denn auch die Wirkung mehr Forderung ... nirgend muss sie unmittelbarer sein, in ihren Bedingungen von schwellenderer Muskulatur, in ihren Folgen von stärkerer Nachhaltigkeit. Man muss nur die Klarheit darüber haben, dass alle Wirkung Effekt und aller Effekt ein Affekt ist, den Faktoren auf uns üben. Wenn ein Faktor mit einem anderen kollidiert — und sie können beide ja unendlich schwach sein — so ist schon ein Effekt da. Welche Dichtungsgattung aber wäre mehr und stärker Kollision als das Drama? Keine — und keine ist infolge dessen auch mehr auf Faktoren, das ist: auf wirkende Kräfte im Menschen angewiesen — und auf die Verschiedenheit der Kräfte. Darauf kommt es an: den innersten Lebensnerv der Individuen blosszulegen . . . ihr Kräftecentrum aufzudecken . . . und dessen Funktion in der

Verschiedenheit ihrer Aeusserungen wahrnehmbar zu machen. Man muss sehen, wie die einzelnen Funktionen untereinander und aufeinander agieren und reagieren . . . muss spüren, wie die Wechselwirkung von Aktion und Reaktion eine einzige Einheit in der Lebenseinheit, wie der Welteinheit ist. Die Individuen, die darzustellen sind, sollen angesehen sein auf ihr Bedingtes und ihr Bedingendes . . . angesehen auf das mehr oder weniger ihrer festen Beziehung zu sich, zu anderen Individuen, bis hinauf zur Weltindividualität. Ein Organismus sei das Drama. Und jede Figur darin wieder ein Organismus, eine Synthese in der Schöpfungssynthese, ein Charakter im Schöpfungscharakter. Das ist es: Charaktere sollen die Individuen im Drama sein! Kein anderes Ziel wird man stecken können, solange der Mensch noch das Mass der Dinge und damit — seiner selbst ist. Doch muss noch gesagt werden, dass dieses Gesetz das allgemeine, nicht nur das dramatische ist. Denn: dass im Epos mehr diese »Dinge«, ihr zeitlicher Charakter, und in der Lyrik das individuelle Selbst, der Charakter des Dichters mehr hervortritt, als im räumlichen Drama: das macht dabei nur den Gradunterschied der drei Gattungen aus. In allen springt aus der Reibung der Charaktere, das ist: der wirkenden Kräfte,

aus Gegensätzen der Sympathie und Antipathie in den Dingen, das heraus, was man »Handlung« nennt und gerne der Kunst zum Ziele setzt, aber nur eine Folge und kein Grund, die selbstverständliche Vermittlerin der Wirkung, kein Zweck ist.

Diesem inhaltlichen Konzentrationsvermögen, diesem inneren Können entspricht das äussere der Form: die Gabe der Bändigung und Bindung der Sprache. Auch ihr Rhythmus ist, wie der Rhythmus der Natur, von dem der Rhythmus der Sprache ja nur ein Teil ist, ohne Metrum, ohne Fesselung nicht denkbar. Im Resultat, im Kunstrhythmus sind beide Metren einander homolog: sie haben zum mindesten die Tendenz, einander zu decken, einander wechselseitig zu ergänzen, da sie beide aus der Einwirkung der concentrierenden Persönlichkeitskraft resultieren. Die dichterische Prosa und der freie Rhythmus beweisen, dass die formale Umsetzung dieser Einwirkung, durch die persönliche Sprachkraft, die persönliche Stilkraft, durch das Vermögen, Wort und Worte zu verinnerlichen und zu höherem Sinn zu steigern, allein schon geschehen kann: ohne das Mittel, der Silbenmetren etwa, des Reims, Stabreims . . . Dass eine solche Form nicht die höchste ist, eine niedere vielmehr — man hört diesen Einwand ja oft — bedeutet

dabei durchaus eine Sache für sich. Bei einer dramatischen Technik, die die Sprache des Lebens beibehalten will, muss man einfach damit rechnen, dass alle Konsequenzen, Dialektanwendung u. s. w. anzuerkennen sind. Die einzige Frage ist eben nur: ob ein derartiges Formprinzip in den Händen eines Künstlers auch wirklich zu einer in sich festen Formanwendung geworden ist, ob er ihre Aufgabe der äusseren Konzentration des Stoffes dadurch gelöst hat, dass er diese mit der inneren organisch verschmolz — kurz, ob seine Form wirkt, oder nicht? Und das ist bei Schlaf und Hauptmann der Fall.

Auch Holz hatte mit der doppelten Konzentration gerechnet. In seiner Theorie erwähnte er sie zwar prinzipiell nicht, liess sie unberücksichtigt. Aber seine eigenen Versuche einer Praxis zeigten, dass er auf sie weder verzichten konnte, noch wollte. Und fehlte ihm aus psychischen Gründen, die ich angegeben habe, so gut wie jede Kraft zur Konzentration. Die Vorwürfe dehnten sich ihm unter seinen Händen, die aus Formbedürfnis und Ausgestaltungsfreude emsig Detail zu Detail fügten, in endlose Breiten . . . Und es ist bezeichnend, dass darunter am meisten die episch-novellistischen, am wenigsten die dramatischen Arbeiten — speziell

die drei relativ knappen Akte der »Familie Selicke« — zu leiden hatten.

Die Dichtungen der Schüler — hier bitte ich, mir diesen unpsychologischen Kollektivbegriff, zu dem mich Holzens doktrinäre Lehrmeisterlichkeit zwang, zum letztenmale zu verzeihen — also: die Dichtungen der Schüler entbehren ebenfalls oft noch der Kürze, Straffheit, Anspannung. Namentlich fallen bei Hauptmann oft gewisse epische Passagen, die eigentlich — man erinnere sich an das, was ich über den Austausch der Mittel der verschiedenen Kunstgattungen sagte — die eigentlich die Wirkung erhöhen sollten, mit unleidlichen Längen zusammen. Im Gegensatz zu Schlaf, der nicht selten den Wunsch weckt, dass lyrische, intim-psychische Stimmungen stärker herausgearbeitet sein möchten. Aber derlei Mängel, die in beiden Fällen, aber aus verschiedenen Gründen, dem Willen zur naturalistischen Nuance entstammen, verwirren bei diesen Dichtern nur augenblicklich und zerstören das Ganze nicht. Und sicherlich ist im allgemeinen die innere Durcharbeitung dieses Ganzen im Vergleiche mit Holzens Schaffen das Wesentliche, Wertvolle, Wirkungbedingende des ihren. Das Positive an ihren Werken wiegt unendlich schwerer als das Negative: Und das ist die Hauptsache, die bei einer Be-

trachtung, die feststellen will, in welchem Grade die neuere Dichtung von Schlaf und Hauptmann bereichert wurde, den Ausschlag giebt. Ihr Naturalismus kommt eben nicht aus dem kalten, berechnenden Verstande, der, weil er überhaupt rechnen will, sich sehr leicht um die Wirkung verrechnen kann. — Ihr Naturalismus entspringt der warmen, fliessenden Temperatur des Gefühls: er ist ein lebendes Wesen, voll Blut vom Herzblute seiner Dichter, voll Gesundheit, voll wachsender Kraft und schwellendem Mut. Will man ihn auf eine Formel bringen, so ist zu sagen, dass er im Gegensatze zu dem beliebigen Additionsverfahren Holzens eine in sich geschlossene Proportion darstellt, deren Glieder und Gliedesglieder aus innerem, freiem, dichterischem Zwang herausgeboren und zugleich durch ein festes künstlerisches Zuchtvermögen gemeistert wurden.

Ueber das Wesen des letzteren, über die äussere Form habe ich alles Prinzipielle beigebracht und die in ihr beschlossene Technik an der Holzens theoretisch wie praktisch gemessen, beide wechselseitig kontrastiert.

Es erübrigt jetzt nur noch, über den ursprünglichen, eigentlich erst formverlangenden Inhalt Schlafs und Hauptmanns zu reden; dass sich dabei noch hie und da formale Details finden werden, die im Guten oder

Bösen konstatiert werden müssen, ist selbstverständlich.

Im Künstlerischen waren die beiden Dichter mehr verbunden, als von Trennendem geschieden . . . das Gemeinsame überwog: deshalb konnte, musste ich sogar, über sie beide zusammen sprechen. Im Dichterischen geht das nicht mehr an: da scheiden sich ihre Individualitäten schon an der Wurzel; und was sie tief im Untergrunde vielleicht noch verbinden mag, das ist nichts anderes, als was alle mehr oder weniger haben, die dem nächsten Jahrhundert mit wachen Sinnen, aus langer Dumpfheit aufgeschreckt, zu neuem Leben entgegengehen. Aber schon das Bewusstsein des Gesetzes, dem dieser Übergang gehorcht, ist bei beiden Dichtern durchaus verschieden: daraus resultiert dann das so völlig Divergierende der Linien, die ihre Lebens- und Weltanschauung im Laufe der Entwicklung genommen. Dabei ist zu bemerken, dass beide Anschauungsweisen, wenigstens, wenn man sie ganz im allgemeinen, ohne Rücksicht auf Details nimmt, die typischen unserer Zeit und ihrer führenden Geister sind. Man glaubt heute auf der einen Seite, dass sich die kulturelle und damit alle Entwicklung über das Christentum hinweg, aber basierend auf den Errungenschaften seines 2000 jährigen Reiches, voll-

ziehen würde: hinein ins Urmenschliche, Heidnische, Grosse, analog etwa dem Versuche, den die Menschheit der Renaissance anstellte . . . Und auf der anderen Seite: dass heute erst das Heidentum so recht eigentlich seinem Ausgange zustrebe, und wahres, wirkliches Christentum jetzt erst in die Geschichte der Menschheit einsetze . . . Bei einer derartigen Sonderung zeitgenössischer Geistigkeit ist es klar, das Schlaf der Heide, Hauptmann der Christ ist. Der letztere hat das mit jedem einzelnen Werk und der erstere mit der ganzen Entwicklung, wie sie sich innerhalb seines Gesamtwerkes vollzogen hat, deutlich bewiesen. Und — sollte es vielleicht von prototypischer Bedeutsamkeit sein, dass Schlaf, der Dichter, überhaupt eine »Entwicklung«, Hauptmann, der Dichter, ausser der formal-künstlerischen aber keine aufzuweisen hat? Doch kann es mir hier auf eine weitere Gegenüberstellung der beiderseitigen Anschauungsweisen, auf eine allgemeine Psychologie derselben, eine nähere Beleuchtung und Ergründung nicht wohl ankommen: Hauptmann ist sicherlich kein sonderlich charakteristischer Vertreter der einen, und Schlaf lange nicht der charakteristischste der anderen; ausserdem kommen von dem letzteren ja zunächst nur diejenigen Dichtungen in Betracht, die direkt auf den

naturalistischen Gedanken Holzens zurückzuführen sind.

Immerhin ist die Einwicklung Schlafs so durchaus organisch, dass sie auch durch die Werke aus dieser Uebergangszeit sichtlich geht; gerade so, wie sie genetisch in dem ersten primitiven Objektsenthusiasmus der »Neuen Gleise« ihr Fundament hatte, tangiert sie auch die Entstehungsgeschichte, von allem, was Schlaf unmittelbar nach seiner Loslösung von Holz schrieb.

Es sind das zwei Bücher. Das eine — die Skizzensammlung »In Dingsda« — zeigt den Zusammenhang mit späteren Schöpfungen ganz direkt; deshalb möchte ich mir seine Betrachtung auch auf die spätere Gelegenheit verschieben. Das andere Buch — das Verbrecherdrama vom »Meister Oelze« — weist namentlich in der Form mehr auf die «Familie Selicke« hin; trotzdem kann man aus ihm, wie aus der Skizzensammlung, deutlich ersehen, wie sich die Tendenz der naturalistischen Wiedergabe mehr und mehr in die Bahnen eines bewusst impressionistischen Darstellungsverfahrens hinüberschiebt. Der inhaltliche Zusammenhang zwischen den Büchern, die Schlaf auf »In Dingsda« und den »Meister Oelze» folgen liess, und eben diesem Drama ist dagegen nur indirekt herstellbar: wenn

man die ganze Persönlichkeit Schlafs in der Totalität ihrer Geistigkeit nimmt, wie sie aus der Gesamtheit seiner eigenen Dichtungen und der seiner verwandten Zeitgenossen hervorspringt.

Das Besondere an den modernen Sinnen ist: dass sie sich so eins mit dem Kosmos fühlen. Die Unerklärbarkeit der Schöpfung ist zugleich ihre Erklärung. Wohl wacht in der Seele des einzelnen Menschen eine Ahnung, dass es darüber hinaus auch eine Erkenntnis giebt . . . aber er trägt auch die Erfahrung in sich, dass er dieser Erkenntnis nie froh werden könnte, weil sie, sie selbst, ewig den Zweifel wecken muss. Das haben alle Religionen seither noch bewiesen. Nur e i n e s ist für die modernen Sinne — kein Dogma, aber doch konstant: das feste Wissen um die Notwendigkeit der Erscheinungen in der Schöpfung — das feste Wissen, dass alles, was ist, sein muss . . . und dass es nichts giebt, was n i c h t sei. Es giebt nichts Vergangenes — Es giebt nichts Zukünftiges — Es giebt nur ein ewiges werdendes Sein. Und mögen die einzelnen Erscheinungen gross oder klein, stark oder schwach, schön oder hässlich, gut oder böse heissen: sie sind alle nur Folgen desselben einen Gesetztes. Die beiden Tafeln, die Moses einst vom Berge trug, liegen zerbrochen: ihr zehnfacher In-

halt ist in die göttliche nackte Einfachheit eines einzigen gedrängt, die über alle Einfachheit ist. Dass wir da-sein-müssen! das ist unser Glaube, der uns den Mut zum Dasein giebt — das ist unser Glück, unsere Ruhe, unser tiefes, heiliges Gefühl zur Schöpfung.

Aus einer solchen Empfindung erwuchsen auch Schlaf später Dichtungen . . . getaucht in eine weiche Flut von Wärme . . . überweht von dem blaugoldenen Glanze seliger Paradiesesluft . . . umdehnt von einem Hintergrunde unermesslichster Weite: die alte objektenthusiasmierte Freude am kleinen Ding war zur grossen Weltfreude geworden.

Aber — es kann sein, dass die tiefste Ruhe nur die Stille des Meeres vor dem Sturme ist. Und dann, wenn es losbricht, mit gelben blendenden Blitzen aus schweren schwarzen Wolken, wenn Sturmwinde Wogen peitschen und zum Himmel werfen — dann steht der Mensch zitternd am Bug seines taumelnden Lebensschiffleins, zergehend in schreckhaftem Schauder vor der Elemente Offenbarung . . . mit zerrissenem Antlitz. Sein Gefühl zur Schöpfung ist gelöst. Das Glück über die Grösse des Weltalls ist zum wahnsinnigsten Schmerz geworden. Zur Angst. Zur Verzweiflung. Er schiesst hernieder. Er schaukelt mit rasender Schnellig-

keit wieder hoch. Und kann den Hafen nicht finden, in den er sich vor diesem Aufruhr retten könnte.

Das ist: wenn die modernen Sinne, die sich so eins mit dem Kosmos fühlten, die Berührung mit dem Leben verlieren . . . Wenn die Weltanschauung sich nicht stark genug fühlt, um auch noch Lebensanschauung, noch Eigenanschauung zu sein. Was nützt es, dass alles, was ist, sein muss, wenn das Seiende Formen annimmt, denen man nicht gewachsen ist? Was nützt es, dass es keine Freiheit im Wollen mehr giebt? nur ewig formbegehrenden Trieb? keine bewusste, nur eine unwillkürliche Vorsehung? Und wenn auch infolgedessen kein gut und böse mehr besteht und Worte wie Verdienst und Schuld, Belohnung und Sühnung über einen genetischen Unsinn aussagen — was nutzt das alles, solange noch Gespenster im Menschen aufstehen und ihm die seelische Einheit seines »Seins« zerstören?

In diesem Konflikt liegt die neue Tragik, die neue fatalistische Tragik, die an die Stelle der alten moralischen getreten ist — freilich: nur die Tragik einer Uebergangszeit, deren die Menschheit zur Regeneration ihrer Wertbegriffe bedarf, eine Uebergangstragik! aber doch die einzige, die zur Zeit in Betracht kommt.

Sie wird sich im allgemeinen an zweierlei Typen äussern: an den Individuen, die infolge Tradition, Erziehung u. s. w. weder von den moralischen, noch von der christlichen Weltanschauung her resultierenden Werten wissen, sich aber in ihren Instinkten jenseits fühlen und an jenen Individuen, die gehirnlich vollbewusst jenseits stehen und diesen »Standpunkt« doch nicht auf die Dauer mit den ererbten Instinkten vereinbaren können.

Der letzte Fall trifft auf den »Meister Oelze« zu — wenigstens, wenn man von der Rolle, die dort das gehirnliche Bewusstsein spielt, alles Philosophische, Erkenntnistheoretische abstrahiert.

In diesem Drama wird ein Mensch — eben der Tischler, Franz Oelze, — gezeigt, der einen Mord auf dem Gewissen, aber scheinbar kein Gewissen hat: an dem Tage, da einst sein Stiefvater zur Hochzeit seiner Tochter, Oelzens Stiefschwester Pauline, reisen wollte, hat er den alten Mann vergiftet, um ein Testament zu Gunsten derselben und zu seinen Ungunsten zu verhindern. Nun sitzt er mit seiner geistesgestörten, alten Mutter, des Toten Frau, auf dem einträglichen Erbe. Hat ein Weib, die Rese, und mit ihr einen Sohn, den Emil. Aber, es scheint wie eine Vergeltung der vergewaltigten Natur zu sein: der Meister ist

schwindsüchtig. Jemand sagt von ihm in dem Stück: »Nischt derf e sich gönn'? E derf keene Cigarre roochen? E derf keen Seidel Bier trinken? 'S Zehnte derf e nich essen? un denn hat e ooch gar keen' Verkehr? Immer huckt e so fer sich alleene! — Merkwird'g! Grade als wenn e sich fer'n Leiten fercht'te!« Doch gleich darauf erfährt man aus der Antwort, die zugleich Worte prachtvollster Charakteristik enthält, was trotz aller Krankheit »den spitzköpfigen, schwindsüchtigen' Duckmäuser« noch aufrecht erhält: »Der?! Sich ferchten?! — — Der fercht' sich weder vor e Gott noch vor e Teifel, geschweige denn vor e Menschen! — Was der vom Leben hat? Dass e alle Menschen veracht't un iwwer alles spott't: das is seine Freide! — Bei dem is alles dumm!« So hat der Meister Oelze seit jenem Morde schon 15 Jahre dahingelebt: sich getreu, seiner hämischen Weise froh und seither sicherlich ohne eine besondere Anwandlung von Gewissen.

Da geschieht es, dass eben jene Stiefschwester Pauline, mit ihrem Töchterchen Mariechen, zum Besuche ins alte Elternhaus zurückkehrt: Mit diesem Tage setzt der Konflikt des Dramas ein, oder vielmehr, bereitet sich vor.

Der Besuch Paulinens bringt eine Ver-

änderung im Meister Oelze mit sich . . . Schon allein ihre Anwesenheit ärgert, reizt ihn: er wird an so manches gemahnt, an längst Vergessenes erinnert. — Sie und ihre Hochzeit waren ja eigentlich der indirekte Grund, aus dem er zum Mörder wurde. Dazu kommt noch: er merkt: Pauline hat einen Verdacht auf ihn, sie trägt sich mit Absichten . . . Denn diese Schwester kennt ihren Stiefbruder. Sie hat nicht den geringsten direkten Anhaltspunkt für ihre Vermutungen. Nur — eine Ahnung, eine innere Stimme, ein instinktives Hassgefühl sagt ihr, dass dieser Mensch, dem jetzt alles gehört, was ihr zukam, an dem Tode ihres Vaters die Schuld ist.

Auf den Scenen zwischen den beiden Stiefgeschwistern ruht das ganze Drama, die Bedingung seines Ausgangs, seiner ganzen Glaubhaftigkeit. Und es muss gesagt werden, dass sie Meisterwerke einer impressionistischen Psychologie sind: was da alles aufgedeckt wird von dem Inneren der beiden Menschen! wenn Pauline dem Meister von der alten Zeit erzählt! von ihrer Hochzeit! ihren bösen Ahnungen vor derselben! und dem Eindruck, den die Nachricht vom Tode des Vaters damals gemacht hat! Nur um ihn aufzustacheln, zu Unvorsichtigkeiten zu verleiten! Wie sie so lauernd um einander herumgehen:

Sie, Freundlichkeit auf den Lippen, Er, mit höhnischen Bemerkungen: dass sie vom Vater so gar nichts geerbt habe u. s. w.; aber innerlich voll Unruhe, voll zitternder Wut! Oft scheint es, als wolle er ihr alles sagen — gleichsam aus Trotz —; aber seine Schlauheit siegt immer noch im letzten Augenblicke.

So geht es zwei Akte hindurch, die übrigens an dem gleichen Tage spielen und so symbolisch für die ganze Zeit wirken, die Pauline schon zu Besuch ist.

Da, am Ende des zweiten Aktes, bricht die Katastrophe herein:

Es ist an einem stürmischen Abend. Oelze hat die Wohnung verlassen — durch die Verhältnisse daheim geärgert — und ist ins Wirtshaus gegangen. Spät kommt er zurück . . . durch den ungewohnten Alkoholgenuss ist er nur noch aufgeregter, nervöser; dabei anfänglich von scheinbarer Lustigkeit, die jedoch durch den gesteigerten Husten immer wieder unterbrochen wird.

Die Frauen — Pauline und Rese — und die Kinder — Mariechen und Emil — sind noch auf.

Pauline fängt alsbald wieder an, von früher zu erzählen: von den Erscheinungen, die sie vor ihrer Hochzeit gehabt habe — dann von Visionen, von Geistern u. s. w.

überhaupt. Immer mit ihrer bestimmten Nebenabsicht.

Mehr und mehr wächst Oelzens Erregung . . . mehr und mehr steigert sich seine geheime unterdrückte Wut.

Schliesslich, als Pauline noch ein mysteriöses Experiment zum Besten gegeben, durch das alle Verbrecher, »Brandstifter un Diebe un alles, sogar Merder« entdeckt werden können — als sie gemerkt, wie sich Oelze kaum noch halten kann, weil er deutlich die Beziehung dieses Experimentes auf seine Person herausgefühlt, da fordert sie ihn auf, —

Doch ich will den Schluss dieser ganzen Höhepunktsscene hier folgen lassen — er giebt zugleich ein ausserordentliches Beispiel von Schlafs dramatischem Können, von seiner Gabe, den Stoff inhaltlich zu konzentrieren und demgemäss auch auszudrücken, ihm die zugehörige Form zu finden:

Pauline. Franz, ich wette, dass De Dich jetzt nich uf'n Flur nauszugehn traust.

Rese. Na, das wär' ooch e scheener Unsinn! Ich könnt' es jetzt, wahrhaft'g'n Gott, ooch nich!

Pauline. Ich seh Dersch je an, Franz? Du bist je ganz ufgeregt?

Meister Oelze. Ach, Du denkst wohl, mer sin hier alle so dumm wie Du?

Pauline. Ich traue mich naus! (lacht.) Jede Wette, die De willst, geh' ich mit Dir ein, Franz! Jetzt trauste Dich nich naus! — Denke mal, Franz? Wenn De jetzt ufn Flur naus kömmst un 's käm Dir uf eemal so enne weisse Gestalt entgegen hinten vom Gottesacker her, wie mir damals? Un 's steehnte mit eenem Male so dichte neben Dir uf? Na? — Das is kee Spass? — Gloobe nur!

Meister Oelze (steht langsam auf). Hä! Hähä! — Na — das könn' mer je mal sehn?

— — — — — — — — — — — — —

Nachdem Pauline den Meister Oelze noch weiter durch ihre Zweifel gereizt und Reses Sorge um seine Gesundheit ihn von seinem Vorhaben abzubringen versucht, ihn aber dadurch nur noch mehr erregt, geärgert hat, geht der Meister wirklich hinaus: um, wie er sagt, hinten im Garten, in der Werkstatt ein Kreisblatt zu holen, das er liegen gelassen hat, und um so der Pauline seine Furchtlosigkeit zu beweisen. Die Zurückbleibenden warten nun und lauschen: Rese ängstlich, Emil und Mariechen mehr neugierig; Pauline

selbst im höchsten Grade nervös, fortwährend in sich hineinlachend. — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

(Plötzlich von draussen ein lautes, grelles Schreien, das anhält, deutlicher wird und sich der Thüre nähert.)

Rese (fährt auf). Ach Gott??!!! (Bleibt wie erstarrt stehen. Die Kinder schreien auf.)

Meister Oelze (taumelt in schnellem Lauf herein, bis zum Ofen hin, fortwährend schreiend).

Rese. Grosser Gott!! — Franz!! — Was hast 'enn??!! — Ach, siehste, Pauline!! (Schnell auf Meister Oelze zu, der zitternd und schwer atmend in grösster Aufregung, mit dem Rücken gegen die Thür, laut stöhnend gegen den Ofen lehnt.) Franz!! Was is Dir denn?

Meister Oelze (mühsam). Ich — hawwe . . . Ich . . . (taumelt.)

(In diesem Augenblick schlägt die Thür mit einem lauten Krach ins Schloss; von einem heftigen Windstoss. Mariechen klammert sich aufweinend an Pauline an.)

Meister Oelze (mit einer jähen Wendung und einem lauten Aufschrei gegen die Thür herum).

Rese. Franz!! — 'S is je nur der Wind?!!

Meister Oelze (taumelt; stöhnt. Alle auf ihn zu).

Rese. Gott!!! — 'S — leeft 'm je — Blut?!! — aus 'n Mundwinkeln??!!! — Blut??!!!

Meister Oelze (greift mit beiden Händen gegen die Brust. Schlägt an der Ofenbank nieder).

Rese (schreit). Grosser Vater im Himmel!!! — Der Mann kriegt je 'n Blutsturz??!!!

Emil (weint auf). Vater!! — Vater!!

Mariechen (weint laut, an Pauline geklammert).

Rese (heult auf). Himmlischer Vater!! — Der Mann — kriegt 'n — Blutsturz?!!!

Pauline. Stille! — Stille!

Rese (um Meister Oelze beschäftigt). 'N Doktor!! — 'N Doktor!!

Der dritte Akt — er spielt nur wenige Tage später — bringt dann den Tod Oelzes. Langsam schwindet der zerstörte, angefressene Leib dahin: aber auf dem Sterbebette lischt seine boshafte Seele noch einmal auf — wie er Pauline zu sich ruft, um ihr scheinbar alles zu gestehen, und sie höhnend wieder wegschickt! Und dann kommt das Ende . . . quälende Phantasien quellen das dunkelnde Bewusstsein auf . . . und es ist weg . . .

Freilich — das Wissen um seine That, der er nur gewachsen war, solange er sie mit niemandem, auch mit niemandes geheimster Vermutung zu teilen brauchte, hat er doch nicht mit sich genommen: es ist in die Ahnung der Frau übergeglitten, die ihm durch eine Lappalie schliesslich das Gefühl vom Gehirn löste, die in ihm für einen Moment etwas wie Gewissen weckte und ihn selbst in ein Angstdelirium stiess, an dem seine schwachen Kräfte zu Grunde gingen.

Für unser Empfinden liegt — wie in jeder Tragik —, so auch in dem Ende dieses »Sünders« die Nebenbeziehung einer leisen feinen Komik. Das hat die moderne Anschauung der Erscheinungen so mit sich gebracht, die überall, von den kompaktesten physischen Phänomenen bis hinauf zu den sublimirtesten psychischen und Folgerungsketten von Notwendigkeiten sieht . . . wir wissen: andere Bedingungen, andere Dinge . . . das ist aber: die grosse selbstverständliche Selbstbedingung aller Dinge! Die aber lässt, gerade so wie sie die moralische Auffassung vom Guten und Bösen ausschaltete, auch eine aesthetische Zweiteilung in tragische und komische Elemente nicht mehr zu. Beide wogen für unser Empfinden durcheinander, heben sich gegenseitig auf.

Die Erscheinungen wirken nur noch »an sich«. Schlaf hat ja nun gewiss keine bewusste Tragikomödie aus seinem Vorwurf gemacht, sondern an ihm nur das Schreckhafte des Daseins gezeigt . . . Aber er hat diesen Vorwurf so vorurteils- und absichtslos, so einheitlich, so naturentsprechend und im höheren Sinne naturalistisch gestaltet, dass er, rein als Stoff genommen, die Kehrseite der ihm zu Teil gewordenen Behandlung mit bedingt. Es tritt derselbe seelische Vorgang, nur in kleinerem Maasse, in Erscheinung, der uns den »an sich« erschütternden Untergang grosser Männer der Geschichte, wenn er durch kleine persönliche Schwächen veranlasst wird, so welthistorisch komisch, lächerlich, idiotisch empfinden lässt . . . so unfassbar sinnlos, trotzdem wir wissen, dass er ja sein »musste«! So ähnlich ergeht es uns auch mit dem Meister Oelze und seinem Schicksal. Vielleicht ist es sogar das Grösste an dem ganzen Drama, das, was ihm seinen weiten geistigen Hintergrund giebt, dass wir uns von seinem Helden sagen müssen: ein wenig Gesundheit, ein wenig Zähigkeit der Nerven mehr und das Gefühl wäre dem Gehirn kongenial gewesen — an ihrer starren Einheit wäre das ewige Aufreizen der Schwester, ihr gieriges Spähen, einen flüchtigen Verdachtmoment in seiner ganzen Bedeutung

zu erhaschen, wirkungslos abgeprallt. Nicht mit verbissener Wut, nicht höhnischen Grimmes hätte dann der Meister Oelze zu ihren Worten gelacht . . . nur kühl gelächelt . . . kühl bis ans Herz . . . und überlegen. Im entscheidenden Augenblicke würde er ganz ruhig gesagt haben: »zeig doch, dass Du Dich traust! geh Du doch naus!« Natürlich: wenn es überhaupt so weit gekommen wäre . . . wenn nicht, was psychologisch wahrscheinlicher ist, die Bedingung des ganzen Konfliktes infolge des veränderten Verhältnisses zwischen den beiden Stiefgeschwistern von vorneherein eine wesentlich andere gewesen wäre!

Aber auch so, und gerade so wie der Konflikt von Schlaf gedacht und gestaltet ist, hat das Drama die gewaltige — äussere — Logik der Handlung; das ist aber gleichbedeutend mit der inneren der Charaktere. Es sind wirklich Individuen, Individualitäten, die hier gegeben sind. Jede einzelne Figur stellt einen vegetativen Willen dar, eine Unwillkürlichkeit, die, mehr oder weniger zum Bewusstsein gesteigert, in Aktion ist und auf sich, wie auf andere wirkt. Diese Menschen sind nicht — was in der epischen Dichtung allein zulässig sein mag — an das kulturelle Milieu gebunden, sind nicht durch dieses Milieu allein erklärbar.

Man spürt, wie das persönliche Fluidum, das um sie ist, sich selbst zu der Atmosphäre verdichtet, die sich hernach im Gewitter entlädt. Jedes Glied hat seine unerschütterliche Berechtigung. Und das Ganze bedeutet ein so festes Gefüge, dass es einfach unmöglich wäre, etwas hinzu oder hinweg zu denken: aufgelöst, wird es sich immer wie die Beziehung zwischen Pauline und dem Meister Oelze verhalten!

Das alles zeigt sich natürlich auch im Technischen: ausserordentlich ist die Art, in der Schlaf die Lebenstragödien all der in Betracht kommenden Menschen in einen so äusserst knappen Zeitraum von wenigen Tagen zusammengedrängt und gleichzeitig zu ihrer endlichen Katastrophe gesteigert hat . . . und zwar so, dass sich nicht nur die blossen äusserlichen Aktereignisse jener »wenigen Tage« darstellten, sich vielmehr die ganze Vergangenheit der betreffenden, diese »Ereignisse« bedingenden Individuen mit all den ineinandergreifenden, sich anziehenden und abstossenden und allmählich, aber unabwendbar, zur Auslösung drängenden Kräften offenbarte. Nur durch ein solches künstlerisches Verarbeiten, nur dadurch, dass er jeder Person ihren specifischen Wert, ihre besondere Stimmung, ihre Seele mitgab, konnte Schlaf eine nicht nur an sich,

sondern auch in sich wahre Konstellation, die mächtige durchwogende Gesamtstimmung erreichen, seinem Drama die Gesamtseele geben und so den Stoff aufsaugen, erschöpfen: ein Stück Leben formen, nicht wahllos herausgerissen aus der breiten Fülle der Erscheinungen, ein Stück Leben vielmehr, gesehen als Spiegel der Erscheinungen überhaupt — und zugleich im Spiegel derselben! Nicht über den leichten Boden des Zufalls gehen die Ereignisse — wie in den »Neuen Gleisen« und speciell der »Familie Selicke« noch — vor dem schweren Hintergrunde des Schicksals ziehen sie dahin und offenbaren des Seienden dunkle Notwendigkeit.

Nach dem Meister Oelze hat Schlaf noch zwei Dramen geschrieben: »Gertrud« und neuerdings »Die Feindlichen«. Beide fussen durchaus noch auf der Technik der Sprache des Lebens. Aber innerlich streben sie noch weit mehr, wie das erste Stück, von der mit dieser Technik verbundenen naturalistischen Methode fort und sind in viel höherem Masse, als dort namentlich die Dialoge Paulinens und des Meisters waren: psychischer Impressionismus. Die Sprachführung ist von eminenter Feinheit. Worte und Sätze haben ihre plumpe Begriffsbedeutung verloren und eröffnen gleichsam

tiefe Spalten in das innerste Leben der Sprecher: unterirdisch schwingen die Beziehungen von Seele zu Seele und offenbaren den tiefsten Inhalt, der das Leben der betreffenden Menschen ausmacht — seine leisesten Regungen, feinsten Schwingungen. Dabei greifen sie so spürbar in einander, durchwachsen sich so fest und zäh — auch nach aussen hin —, dass sie als Ganzes doch Menschen ausmachen, nicht nur psychisch, sondern auch physisch belebte Menschen, vor allem: dass sie plastisch wirken; wenn auch vielleicht nur mit der Plastik eines Basreliefs! Ob eine solche Form dramatisch ist und die siegreichen Werke mit ihr nicht ausschliesslich auf dem Gebiete des Romans, resp. der Novelle zu schreiben sind? d. h. also, ob sie als Form an sich in der Schlaf'schen Scenenanwendung nicht nur eine — höchst interessante — Diskrepanz zwischen Kunstmittel und Kunstziel darstellt? Das möchte ich hier nicht entscheiden. Ausserdem rangieren die beiden Dramen zeitlich und ursächlich hinter Schlafs späteren Prosadichtungen und kommen so — namentlich inhaltlich — für mich erst später in Betracht; immerhin möchte ich über diesen Inhalt, um meine Bemerkungen über die Form zu ergänzen, hier schon so viel sagen, dass er ganz im allgemeinen sicher-

lich aus der Beobachtung resultiert, die für fast alle neueren Dichter so charakteristisch ist: dass nämlich ein seelischer Konflikt, und er kann von der furchtbarsten inneren Tragik sein, sich durchaus nicht in besondere äussere Handlungen umzusetzen braucht und unter Umständen tief im Verborgenen, den äusseren Sinnen Unwahrnehmbaren beten, weinen, schreien, ja! töten, morden kann. Um über das dramatische Element in der von Schlaf letzthin in dieser Weise eingeschlagenen Richtung urteilen zu können, müsste man die Bühnenaufführung abwarten. Wenigstens die der »Feindlichen«. Die — bereits gespielte — »Gertrud« steckt noch zu sehr in der Studie, um massgebend zu sein. Das Fragezeichen, das ich so an diese Richtung hängen muss, tangiert den literarischen, den rein dichterischen Wert derselben natürlich in keiner Weise . . . in dieser Beziehung bedeuten die beiden Dramen eine zweifellose Bereicherung der Dichtung in der Sprache des Lebens, ja! sogar die letzte organische Fortentwicklung derselben durch die denkbarste Verinnerlichung: sind ihre Vorwürfe doch zu einem Punkte hinaufgeführt, wo sich — natürlich nicht in der Technik — die Art des Objektenthusiasten und strengen Wirklichkeitsschilderers Schlaf mit der Art einiger spiri-

tualistischer Dichter berührt, die in unseren Tagen dem äusseren Leben entsagten und in ihren Werken dem Schein der Dinge und ihrer wesenlose Seele eine symbolische Gestalt gaben. Man erinnere sich nur einiger Dramen Maeterlincks; aber, wie gesagt, nicht ihrer geradezu konträren Technik, sondern ihres mystisch-psychischen Gehalts.

Zweifellos ist aber auch, dass ein Dichter wie Gerhart Hauptmann seine Erfolge, und nicht nur seine Bühnenerfolge, dem Umstande zu verdanken hat, dass er seine Dichtungen nicht in der nervösen, sinnlich und geistig differenzierten Weise verfeinte, wie Schlaf seine beiden letzten Dramen — vielleicht auch: wider seinen Willen nicht verfeinen konnte. Ansätze dazu finden sich ja auch; bezeichnender Weise in seinen schwächeren Werken, in denen dann der Duft und der Hauch, der über den Dingen liegen »soll«, vom künstlerischen Standpunkte aus sicherlich nicht das Beste, sondern nur Nebel über der dichterischen Klarheit ist. Sonst aber klingen bei Hauptmann die Worte und Sätze nur im Rhythmus ihres Naturwertes — und nur insofern sind sie trächtig von Nebenbeziehungen, als sie diesen Naturwert deutlicher, eindringlicher machen, seine offenkundige Wahrheit unterstreichen, nicht aber: seine verborgenen, ungeborenen Geheimnisse

verschleiern und dadurch so recht erst ahnen lassen. Und es muss auch gesagt werden, dass der Klang des Hauptmannschen Rhythmus unendlich vieltönend ist: bald herb und schwer und ernst... bald sanft und leicht und heiter... vieltönend wie der Rhythmus des Lebens; nur eines fehlt ihm durchaus: das Evoë der Sieger am Abend nach dem Kampf; und damit — ich meine das im Leiblichen wie im Geistigen — Siegermut und Siegerwille überhaupt. Er giebt die Höhen des Lebens nicht... wohl aber die Tiefen... lieber freilich noch den Durchschnitt.

Ueberträgt man dieses alles auf Hauptmanns Menschen, auf seine Charaktere, das ist: auf seine Handlungen, das ist: auf seine Dramen überhaupt, so ergiebt sich daraus, dass er die Erscheinungen nie zu weit rückt... aber, das ist das Wertbedingende, im Gegensatz zu Holz etwa, aber auch nie zu nah. Sie bleiben immer durchaus deutlich und in einer Entfernung, die so genau abgeschätzt, mit so sicherem Künstlerblick abgemessen ist, dass die Figuren einfach wirken müssen. Nur soviel spürt man von ihrem persönlichen Fluidum, als nötig ist, um auch die sichtbare Vorstellung von dem ausstrahlenden Körper zu haben... man kann sie greifen... aber man kann nicht allzutief in sie hineingreifen. Man sieht sie gewissermassen immer

von vorne, en face — seltener schon en profil — nie von ihrer Rückseite. D. h., die Seite, die man von ihnen in einem Hauptmann'schen Drama zu Gesicht bekommt, ist eben für die Dauer, die sie der Dichter zu seinen Zwecken benutzt, die Vorderseite. So haben die einzelnen Situationen seiner Dramen durchaus Bildwirkung: sie sind immer mehr malerischer, als plastischer Natur. Liebermann, nicht Meunier ist Hauptmanns Gegenpol in der »anderen« Kunst.

Seinen Grund hat das wohl in letzter Linie darin, dass Hauptmann der ausgesprochene Sinn für das Psychologische fehlt. Was er schreibt, ist stets von einer höheren Wahrheit — aber es ist nie tief zugleich. Er weiss nur zu schildern: wie Menschen sind. Nicht: wie sie aus ihren seelischen Bedingungen herauswachsen; geschweige denn: in welche Bedingungen sie hineinwachsen. Wie er sie gesehen hat, so giebt er sie wieder, mit allen ihren Form- und Farbennüancen. Ohne Uebertreibung. Ohne Verkleinerung. Aber er hat auch nicht den selbstherrlichen, herrischen Künstlerwillen, der aus eigener Freiheit hinweg und hinzusieht, dabei aber doch im Blick organisch bleibt.

Hauptmanns Vorstellungsbild von der Natur unterscheidet sich von dem Urbild nur dadurch, dass auf ihm die Urwerte ein-

heitlich geordnet sind. Und die Feinheit solcher — echt künstlerischer — Ordnung: das ist der Reichtum an seiner ganzen Dramendichtung, das Mass, an dem man sie von ihr selbst aus messen muss: an ihr erkennt man die liebevolle, fast mitleidige Güte, die Hauptmann zu den Dingen hegt und die viel mehr, im alten Sinne, religiöser Natur ist, als das kosmische heidnische Glücksgefühl, das im Herzen Schlafs pocht; von dem rein artistischen Objektsenthusiasmus Holzens ganz zu schweigen!

Wenn Hauptmann auf die Nürnberger Meister zurückgreift, so taucht Schlaf bis weit hinab in die grauen Zeiten der Edda: während Holz schliesslich nur auf die technischen Anregungen zurückzudatieren ist, die in unserem Jahrhundert des Realismus von Frankreich nach Deutschland hinübergespielt wurden. So steckt Schlaf tiefer, aber weniger greifbar — so steht Hauptmann fester, breiter im Deutschtum.

Seine Kunst ist im wesentlichen Heimatskunst. Wenn seine ganze Form, seine ganze Technik nicht so ersichtlich und direkt von der Ueberwindung des konsequenten Naturalismus herkäme, nicht mit dieser Ueberwindung identisch wäre, müsste man ihn jener literarischen Gruppe zuzählen, die zur Zeit von den Namen: Max Halbe — »Eis-

gang«, »Jugend«, »Frau Meseck« —, Joseph Ruederer, Wilhelm Schäfer und Hermann Stehr gebildet wird; namentlich mit dem Letzteren hat Hauptmann manche unterirdische Schaffensquelle gemeinsam.

Sicherlich sind es Hauptmanns stärkste und wurzelfesteste Dramen, in denen er die Menschen, die er schildert, auf der Scholle seiner schlesischen Heimat stehen hat. Aber auch die Mark Brandenburg, in der er die ersten wichtigsten Jahre seiner dichterischen Entwicklung verlebte und die ihm so zur zweiten Heimat wurde, hat oftmals seiner Kunst das feste Fundament gegeben, auf der er seine Dramen mit Geschick und Glück aufführen konnte. Nur bis nach Berlin, dem Centrum des modernen deutschen Kulturlebens, ist er nicht vorgedrungen . . . und wenn er es einmal unternahm, kam er über die Vororte nicht hinaus.

Der eigentliche Grossstadtmensch gelang ihm nie; oder vielmehr: er fühlte sich zu ihm nicht künstlerisch versucht:

Bauern, Handwerker, Arbeiter, Kleinbürger sind die besten Figuren seiner besten Dramen: Und wo er es mit denen zu thun hat, wo er unmittelbar über dem Erdboden seine Dramen aufbauen kann, ist auch seine Technik von einer prachtvoll massiven Architektur.

Luftschlösser zu errichten, gelingt ihm dagegen schon ganz und gar nicht: Sein und Schein schieben sich dann verwirrend durcheinander und werfen an sich vielleicht wundervolle Stoffe um.

Ueber das Allgemeine, durchgängig Gesetzmässige der Hauptmannschen Technik habe ich in Verbindung mit der Schlafschen bereits gesprochen. Ich deutete da schon darauf hin, dass ein gewisses episches Element die Konzentration in den Dramen des Ersteren gerne stört. Als Phänomen darf das Epische nicht verwundern: man wird es bei allen wirklichen, echten Bühnendichtern finden. Denn das Dramatische ist ja schliesslich nichts anderes, als eine Bändigung dieses Epischen durch das Lyrische. Der Epiker hat Menschen in ihrer Entwicklung, der Lyriker Menschen in ihren Verfassungen, Zuständen zu geben. Der Dramatiker muss beides vereinigen: er giebt eine Entwicklungskette von Zuständen, das Gegen- und Voneinander der Verfassungen, gebannt in den Kreislauf einer relativ kurzen Zeit — er arbeitet gewissermassen gleichzeitig in die Länge, Breite und Tiefe. Nur darf die Länge keine Dehnung sein! Das epische Element darf das dramatische wohl, seinem besonderen Zwecke gemäss für eine Weile aufhalten, aber es darf nie das dramatische verzögern, darf

den Konflikt nicht hindern, sich auszutragen, die Katastrophe zu gebären. Bei Hauptmann ist das nicht selten der Fall: sein grösst angelegtes Werk, sein Bauernkriegdrama, hat beispielsweise stark darunter zu leiden. Man hat aus dieser bedauerlichen Tendenz im Schaffen Hauptmanns wohl geschlossen, dass an dem Dichter eigentlich ein Romancier verloren gegangen sei. Nun — derartige Anschauungen mit ihren versteckten nachträglichen Forderungen sind immer sehr mit Einschränkung hinzunehmen; zumal sie sich von vornherein durch einen Mangel an Persönlichkeitspsychologie verdächtig machen. Immerhin mögen sie oft einen Schatten Wahrheit auf einen Künstler werfen.

Im Fall Hauptmann ist es sicherlich bezeichnend, dass seine ganze Individualität in den beiden einzigen Arbeiten, die er in Prosaform veröffentlicht hat, vielleicht nicht am vollsten, stärksten ausgeprägt, wohl aber — mit ihren Mängeln — restlos enthalten ist.

Es ist die Novelle vom „Bahnwärter Thiel" — überhaupt die erste Dichtung, die Hauptmann mit moderner Auffassung der Dinge schrieb; schon aus dem Jahre 1887 stammend — Und die Studie „Der Apostel"; aus dem Jahre 1891.

„Bahnwärter Thiel" zeigt, was Haupt-

mann bedingungslos kann — was er als unverrückbares Eigentum in sich trägt und wovon er mit offenem Herzen, mit offener Hand seiner Zeit spendet. Dieses ist seine ureigenste Gabe: Menschen zu schildern, die von geringer Geistigkeit sind, womöglich noch von beschränktem Durchschnittsintellekt, aber einem besonderen sinnlichen, irgendwie charakteristischen, nicht selten typischen Temperament. Auch solche Individuen haben ihr individuelles Geheimnis — ihr Unenträtselbares, dem nur ein Dichter nahe kommen kann. Hauptmann löst es nun zwar nicht. Aber er lässt es uns doch schauen und ersetzt so, was ihm an innerer Analyse fehlt, durch eine äussere Synthese. Aus Einzelheiten, die an sich oft unwesentlich sind, aber im Zusammenhange grösste Bedeutung haben, baut er auf . . . langsam, ruckweise . . . Bis die Einzelheiten dann ein Ganzes geworden sind, das klar und einfach, in sehr deutlichen Farben und ruhigen Linien vor uns steht. — Wunderbar die Art, in der Hauptmann diesen ehrlichen Kerl von Bahnwärter gleich im Anfang, auf den ersten einführenden Seiten hinstellt: wie er mit ein paar derben Strichen das ganze Aeussere des Mannes, von dessen Unglück man hernach hören soll, zu geben weiss — und von seinem Inneren dann auch noch ein gutes

Stück dazu; freilich ohne dass er ausdrücklich darüber spräche! so ganz unbeabsichtigt, nebenbei! Und beides, das Innere und das Aeussere, wächst . . . je weiter die Handlung fortschreitet, desto mehr verwächst es, ergänzt sich, erklärt Eines durch das Andere. Diese direkte, naive und im Grunde tief lyrische Methode mit ihrer peripherischen Psychologie ist bezeichnend für die Art Hauptmanns überhaupt: nie sagt er indirekt über einen Menschen aus, dessen Wesen er zeichnen will — nichts legt er zwischen die Zeilen. Seine Handlungen müssen den Betreffenden erklären . . . und höchstens noch die kritischen Worte, die andere über ihn haben! Doch wenn er genug „gethan" hat und wenn dieses Thun zur Genüge in der Meinung anderer gespiegelt und durch ihr Thun hinwiederum charakterisiert ist — in demselben Augenblick erscheint auch der Konflikt, den der Dichter gewählt, zu seinem Ende geführt. Nur Ausnahmefälle sind es, in denen man — ausser dem intuitiv Psychologischen, das ja prinzipiell fehlt — bei Hauptmann etwas vermisst. Nun, und ich denke, es muss schon ein starkes, sicheres, ein erwählt seltenes Künstlertum in einem solchen Dichter stecken, bei dem es die Regel ist, dass er den Dingen die Harmonie ihres Anfangs und ihres Endes zu geben weiss!

Allerdings: das schliesst ja nicht aus, dass sich der Mangel des seelischen Durchdringungsvermögen oft sehr unangenehm bemerkbar macht. Gerade am »Bahnwärter Thiel« kann man das sehen. So lange Hauptmann mit normalen Zuständen zu thun hat, reicht seine Meisterschaft, zu schildern, völlig aus. Aber im Anormalen versagt sie. Es ist am Schluss der Novelle; nebenbei: an dem Punkt, wo der Stoff einen Psychologen wie Hauptmanns Landsmann, Stehr, erst gereizt haben würde, wo er aller Wahrscheinlichkeit nach erst eingesetzt hätte: Thiel ist über den Tod seines kleinen Sohnes, den die Stiefmutter, des Bahnwärters zweite Frau, aus Unachtsamkeit unter die Räder eines Zuges hat kommen lassen, in einem Zustande fürchterlicher Verzweiflung . . . bald rast er in wahnsinnigem Schmerz . . . bald phantasiert er . . . bald tiert er stumpf vor sich hin . . . Schliesslich setzt das Bewusstsein ganz aus: man bringt den Ohnmächtigen zu Bett. Nach ein paar Stunden wird Thiels Frau und ihr eigenes Kind, aus des Bahnwärters zweiter Ehe, ermordet in der Wohnung gefunden. Er selbst ist fort: am anderen Tage erst findet man ihn irrsinnig zwischen den Bahngeleisen, an der Stelle sitzend, wo das Unglück geschehen war. Hier klafft nun eine Lücke in Hauptmanns Erzählung. Die Brücke, die

der Dichter mit seinem kurzen Referate darüber zu schlagen versucht hat, genügt nicht: man möchte wissen, wie sich der Umschlag des Verzweiflungsstadiums in das des Wahnsinns vollzogen hat, möchte die direkte, ganz momentane Veranlassung kennen, die Thiel zum Morde getrieben, möchte erfahren, warum der früher so stille, sanfte Mensch nach der Katastrophe, da er den veränderten Verhältnissen nicht mehr gewachsen war, nicht etwa zum Selbstmörder geworden ist. Dass überhaupt etwas Schreckliches passieren muss, ist vielleicht motiviert — die besondere Art — der doppelte Mord in diesem Falle — aber sicherlich nicht. Der Prozess, der in Thiels Hirn vor sich ging, ist nicht wahrnehmbar gemacht: man wird die Empfindung nicht los, der Dichter habe den schwierigsten Teil seiner Aufgabe umgehen müssen. Schon rein äusserlich stört das: Vorbereitung und Darstellung des Konfliktes, die Steigerung zur Katastrophe füllen fast die ganze Novelle und sind, reich an Detail, mit unendlicher Sorgfalt von Hauptmann behandelt; aber über die letzte Phase der Handlung, über die äusserste Folge der Katastrophe ist Dunkel gebreitet — mit ein paar kurzen, berichtenden Sätzen geht der Dichter über den Punkt hinweg, den der Leser je nach seinem persönlichen Gutdünken anzweifeln kann, oder

nicht! und der doch die strengste Konsequenz des vorhergegangenen Charakteraufbaus enthalten müsste.

Ein Dichter, dem die Gabe des inneren Gesichtes stärker zu Teil geworden, würde sich damit nie und nimmer begnügt haben. So aber zeigt sich, dass Hauptmann wohl nur die Schärfe des äusseren Auges hat, das mit gesundem Blick, nicht weit- und nicht kurzsichtig, die Dinge in ihrer permanenten Realität zu erschauen und ihren effektuellen, nicht ihren causalen Wert festzuhalten weiss.

»Der Apostel« deutet auf das hin, was Hauptmann als geistiger Mensch seiner Zeit sagen möchte. Nicht direkt. Es ist zwar sehr viel Lyrisches, sehr viel, was in seiner eigensten innersten Wesenheit schwingt, in diese kurze Studie gelegt: aber ein autopsychologisches Bekenntnis darf man in ihr doch nicht sehen. Trotzdem kann ja unendlich viel Urpersönliches, Individuellstes dahinter stecken. Auf jeden Fall weist »Der Apostel« indirekt auf die Ideen hin, die Hauptmann bewegen. Sie sind nicht von ihm: es sind allgemeine Ideen der Zeit, Ideen Tolstois u. s. w. Aber Hauptmann hat sie tief in sich aufgenommen und so sind sie hinterher sein volles Eigentum geworden. In dieser Studie ist ein Mensch geschildert, der eine Lebens- und Weltanschauung hat,

von der die Hauptmann'sche höchstens ein Grad-, sicherlich kein Artunterschied trennt. Wenigstens, wenn man die grosse Scheidung aufrecht erhält, die ich an dieser Stelle gelegentlich vornahm: als ich sagte, dass Schlaf der Heide, Hauptmann der Christ sei. Man weiss: die Bewegung ist mächtig — die einzelnen Strömungen mögen sehr verschieden sein — aber im Grunde wollen sie alle auf dasselbe hinaus: Göttliche Güte, versöhnende Milde soll erstehen und dem Individuum Mensch mit sanfter Hand das letzte Tierische abringen. Ich kann hier die Psychologie der ganzen Anschauungsweise, die in Frage kommt, nicht geben. Das würde zu weit führen; und ausserdem ist Hauptmann, wie ich bereits sagte, kein sonderlich charakteristischer Repräsentant. Seine Sympathie für die Strömung ist bezeichnender für ihn, als er für diese. Nur einiges von dem, was Hauptmann seinen Apostel im härenen Gewande fühlen lässt, möchte ich mitteilen. Der Dichter muss es schon tief innerlich erlebt haben, wenn er oben, auf Bergeshöhen, im Angesichte ewig von Schnee bedeckter Silbergipfel von einer modernen Stadt, die tief unten im Thale klein und unansehnlich vor ihm gebreitet liegt, sagen kann: »wie ein grauer, widerlicher Schorf erschien sie ihm« — dem bewussten Apostel —

»wie ein Grind, der weiter fressen würde, in dies Paradies hineingeimpft: Steinhaufen an Steinhaufen, spärliches Grün dazwischen. Er begriff, dass der Mensch das allergefährlichste Ungeziefer sei. Jawohl, das stand ausser Zweifel: Städte waren nicht besser als Beulen, Auswüchse der Kultur. Ihr Anblick verursachte ihm Ekel und Weh.« Und später: »Er hatte etwas mitzuteilen. Es gab ein Wort, ein einziges wundervolles Wortjuwel: Friede! Darin lag es, was er brachte, darin lag alles verschlossen — alles — alles.« Ich denke, diese beiden Citate genügen, um in etwa die Erlöserstimmung zu bezeichnen, von deren Rhythmus die Apostelstudie getragen wird. Und sicherlich gehen von dieser Stimmung auch starke Linien zu der seelischen Verfassung, aus der Hauptmann hernach die Liebe erwuchs, mit der er seine armen Leute schilderte: all ihr Elend, ihre Krankheit und Not, ihre trostlose Verzweiflung. Nur darf man, wie gesagt, den Dichter nicht in allem mit dem Apostel identificieren. Der ist nur charackteristisch für die e i n e Wesenshälfte! Und wenn ihn Hauptmann einmal ausrufen lässt, dass alle Kunst Unsinn und Gift sei, so hat er dem später mit gewiss nicht geringerer Ueberzeugung das anders klingende Wort: »Gott grüss die Kunst!« entgegengestellt.

Hier allein schon, im Wesentlichen, klafft der Unterschied so ersichtlich, wie nur denkbar. Bei Hauptmann ist die Liebe zur Kunst sicherlich die Liebe zum Menschen. Aber der Kunsttrieb ist der stärkere, der alle ideologischen Tendenzen in seiner Brust noch immer zurückgedrängt hat. Das erweist sich auch an der Figur des Apostels selbst: so ernst sie von dem Dichter genommen ist, mit so viel Feierlichkeit und Heiligkeit er sie behangen hat — ihr Menschliches ist ihr geblieben. Oft scheint es sogar, als mache sich Hauptmann innerlich über den pathetischen Schwärmer, der von Brot und Früchten lebt, lustig. Oder scheint das nur dem so, der in der ganzen, auch im Geistigen vegetarischen Weltanschauung nur ein kulturfeindliches, die gradlinige Entwicklung hemmendes Moment sieht?

Nun — wie dem auch sein mag, jenes Wort des Florian Geyer, beim Anblick eines Kruzifixes, das Veit Stossens Meisterhand geschnitzt, — jenes Wort: »Gott grüss die Kunst!« ist Hauptmann treu geblieben. Man kann es ruhig seiner ganzen Dramendichtung, mag noch soviel in ihr gefehlt und anders, besser zu wünschen sein, als Motto vorschreiben: es würde keine Blasphemie enthalten.

Prinzipielles lässt sich über die einzelnen

Dramen nicht wohl mehr sagen: die Lehren, die die beiden Novellen vom »Bahnwärter Thiel« und vom »Apostel« gaben, lassen sich mehr oder weniger aus allen anderen Dichtungen Hauptmanns ziehen, resp. auf sie anwenden. Aus den verschiedensten Mischungen seiner sinnlichen und seiner geistigen Potenz resultieren seine sämtlichen Dramen. Und wendet man darauf noch an, was ich zuvor über sein impressionistisches Konzentrationsvermögen sagte, so hat man ihr Wesen mehr noch als im blossen Grundriss.

Ausserdem ist über Hauptmann schon soviel geschrieben und geredet worden, dass es genügt, wenn die Psychognomie seines Naturells nur festgelegt ist.

Ich muss mich also darauf beschränken, einige vielleicht wesentliche Details beizubringen.

Zunächst ist wichtig, dass Hauptmann den weichen Altruismus seiner Lebensbetrachtung nicht in geistige, ideale Werte umzusetzen vermocht hat. Er kommt immer am besten real, sinnlich. Stofflich zeigt sich das schon daran, dass seine Helden — und »Helden« sind ja im modernen, moralfreien, sociologischen Drama alle Individuen von besonderer, den Konflikt bedingender Bedeutung —, dass seine Helden eigentlich immer die Dumpfen, Unterdrückten, über-

haupt die »Unteren«, nie die »Oberen«, die Klaren, die kraft- und zielbewussten Befreier sind. Die Physis hat zu leiden . . . und nicht die Psyche; höchst selten, dass er die einmal erlösen will: was ihm ausserdem noch mit tragischer Regelmässigkeit missglückt, wenn er diese »Oberen«, namentlich, wenn er Intelligenzen zu geben versucht:

Man nehme gleich sein erstes Drama: »Vor Sonnenaufgang«. Das Stück führt in das Sodom reichgewordener schlesischer Bauern — speziell in die Familie des im Alkohol verkommenen Gutsbesitzers Krause. Alles ist verludert und versoffen: Ein Wort, das die Frau des Bauern einmal bei einem opulenten Frühstück spricht, charakterisiert die Zustände vielleicht am besten: »Gell, ma weess wirklich'n Gott manchmal nich mee, was ma assen sull?« Nur die jüngste Tochter Martha ist rein geblieben; mit dunkler Sehnsucht treibt es sie aus den schmutzigen Verhältnissen ihres Elternhauses fort. In dieses Milieu, das ganz prachtvoll geschildert ist, in dem jede Figur ein Charakter, oft ein Typus, bringt der Dichter nun Herrn Alfred Loth, einen jungen Wissenschaftler, einen Temperenzler mit dürren, sozialreformatorischen Ideen: die Folge ist natürlich eine Liebschaft mit jener unverdorbnen

Tochter Martha. Das sonnige Spiel zwischen den beiden findet jedoch schon bald ein Ende: als der brave junge Mann nämlich erfährt, dass er in eine Potatorenfamilie hineingeraten ist, verlässt er die Geliebte, geht, weil er mit seinen Grundsätzen nicht vereinbaren kann, ein Weib aus eventuell belasteter Familie zu nehmen. Nun, eine solche Lebensfeigheit und Dummheit — es handelt sich um ein seelisch und leiblich durchaus gesundes Geschöpf — mag ja vorkommen! Nur hätte Hauptmann aus dem fanatischen Idealisten und Principienreiter dann auch wirklich eine glaubhafte Figur machen müssen. So aber ist aus ihm nichts als die halbmännliche Fortsetzung jenes ideologischen Studenten aus der »Familie Selicke" geworden; nur dass Herr Alfred Loth noch tausendmal schablonenhafter, aufgeklebter wirkt. Seine Partnerin hat übrigens auch hier wieder unter der unglücklichen Zeichnung des Geliebten zu leiden. Man muss bedauern, dass Hauptmann einen Konflikt in sein Drama gebracht hat und sich nicht damit begnügte, nur die Bedingungen desselben zu geben: das, was er kann: jene Verrottung unter gewissen Bauern seiner Heimat zu gestalten. Und daraus hätte er ja auch noch einen Konflikt entwickeln können! So aber, da er zwei Welten aufeinander platzen liess, glückte ihm, seiner Veranlagung

entsprechend, nur die sinnliche, während die geistige mit der Rückgratlosigkeit seines Trägers fiel.

Hauptmanns zweites Drama „Das Friedensfest" ist von weit grösserer inhaltlicher Geschlossenheit der Handlung. Eine schwere, unheimliche Beklommenheit liegt über dem Stück: in dieser Stimmung ist es meisterhaft. Man muss das um so höher anschlagen, als in dieser Familienkatastrophe die entgegengesetztesten Charaktere, die verschiedensten — praktischen — Lebensanschauungen einander kreuzen. Auch sind die Menschen psychologischer geschaut, mit mehr Fluidum umgeben. Freilich hat das zur Folge, dass sie mehr wie feine Schatten wirken und nicht die grobe plastische Derbheit der Bauernfiguren aus dem ersten Drama haben. Zunächst liegt das ja natürlich an der principiellen Verschiedenheit der Individualitäten, die in beiden Dramen vorgeführt werden: aber ein wenig Massivität, ein wenig Umriss mehr hätte auch im „Friedensfest" nicht geschadet. — Das Drama soll das bühnenunwirksamste von allem sein, was Hauptmann geschrieben hat. Thatsächlich bestätigt manches an ihm diese Meinung: es hat Längen und Breiten, die dramatisch unleidlich, aber — litterarisch interessant sind. Beides verträgt sich auf der Bühne

natürlich nicht. Dann sind auch wieder Scenen in dem Stück, die unklar, verschwommen wirken. So kommt im ersten Akt die Ueberraschung über die unerwartete Rückkehr des Vaters nicht recht heraus. — Und im zweiten ist der Ohnmachtsanfall des jüngsten Sohnes wenig glaubwürdig geschildert. Durch alles das wird natürlich die Straffheit der Komposition gelockert, die einheitliche Wirkung dieses tief gedachten und an feinen Nüancen reichen Dramas stellenweise unterbrochen.

Das dritte Drama von den „Einsamen Menschen" ist wieder weit konzentrierter. Hier wäre es Hauptmann beinahe gelungen, zwei Welten mit einander in einen wirkenden Kontrast zu bringen. Aber es scheint fast, als hätte er an dem „Friedensfest" seine an sich schon so geringe psychologische Fähigkeit verbraucht ... für eine Weile wenigstens! Die Durchschnittscharaktere, die er in seinem neuen Drama bringt, sind wieder ausgezeichnet. Köstlich, dieser Papa und Mama Vockerat! Köstlich auch der Pastor! und, wie das arme Ding von Käthe gezeichnet ist!! Aber die feineren, geistigeren Naturelle der beiden „Einsamen" selbst sind nicht so, wie man sie wünschen möchte: vor allem spürt man an ihnen den Zwang nicht, aus dem heraus sie handeln — man merkt vielmehr,

wie Hauptmann sie von Etappe zu Etappe schiebt, langsam dem Ausgange zu:. damit aber müssen die Bedingungen der Katastrophe notwendig konstruiert und irgendwie verfehlt sein! Ich glaube, dieser Mangel an innerer Motivierung liegt weniger auf Seiten Hans Vokerats, dessen faselige Unklarheit schliesslich noch ganz leidlich herauskommt, als auf Seiten des Weibes. In der Seele dieser Anna Mahr, wie sie von Hauptmann blossgelegt ist, klaffen Widersprüche, die unerklärt geblieben sind: sie benimmt sich aufs Aeusserste taktlos, fast wie eine Hochstaplerin mit literarischen Ansprüchen, die froh ist, mit halb erheuchelten Gefühlen für ein paar Wochen guten Unterschlupf zu gewinnen; noch in der Mitte des Stückes hätte Hauptmann ohne allzu gewaltsame Wendung den Charakter der Frau in dieser Richtung entwickeln können! Dabei lässt er sie Worte sprechen, die von schönem Edelmute, von still heroischer Gesinnung zeugen und durchaus — glaubhaft klingen. Anderseits aber möchte man wieder Zweifel hegen, ob die freizügige Russin wirklich eine so tiefe Zuneigung zu dem schlaffen energielosen Gelehrten gefasst hat: was könnte ihr dieser Mann sein? weiss sie wirklich nicht, dass die Antwort auf diese Frage: »nichts« lautet? Man traut ihr den psychologischen

Blick unbedingt zu, aber man spürt nicht, dass sie ihn auch hat. Sie handelt oft so, als sei die Vereinigung mit Vockerat ein Ziel, das mit allen Mitteln erstrebt werden müsse. Und dabei ist sie es wieder, die mit Entschiedenheit den Gedanken daran abweist und freiwillig »geht«, nachdem ihr die Unmöglichkeit, länger im Hause Vockerats zu weilen, sehr deutlich gesagt worden ist. Da aber stellt sich die Frage ein: sollte sie diesen peinlichen Augenblick nicht vorhergesehen haben? . . . Und weiter: sollte sie überhaupt nicht gewusst haben, in welchem Grade ihre Anwesenheit das Lebensglück einer ganzen Familie bedroht? Natürlich wirkt die Unklarheit in der Charakterzeichnung der Anna Mahr, das Fehlen einer gradlinigen ruhig-einfachen Entwicklung in dem Drama nicht so auffällig wie hier, wo die verschiedenen Bedenken unmittelbar neben einander gestellt sind. Mittelbar stellen sie sich dort ein, zwischen den Zeilen . . . Man spürt: die Worte, die man liest, und die Resonanz, die sie in der aufhorchenden Seele finden, klingen nicht rein zusammen . . . Man wird nervös, geärgert von jeder Scene, in der die Russin auftritt, weil man fühlt, dass das Ganze ein wundervolles Drama sein müsste, wenn nur diese eine Figur so klar gestaltet wäre, wie sie der Dichter sicherlich gedacht

hat — wenn sie in ihrem Thun und Reden jene physische und psychische Sicherheit offenbarte, mit der Hauptmann seine anderen Figuren begabt und dadurch über allen Zweifel der Echtheit gestellt hat.

Auffallend an den drei Erstlingsdramen Hauptmanns ist jener Mangel an Lebensmut und Lebenskraft der Männer, auf den ich im Falle Alfred Loth schon hinwies . . . Die Frauen sind durchweg die entschlosseneren, thatwilligeren Geschöpfe. Ein dichterischer Mangel ist das zunächst natürlich nicht: im Leben mag es ja oft genug vorkommen, dass zwei Menschen nicht zusammen kommen können, weil dem aktiven männlichen Teil die Potenz fehlt, gewisse Konstellationen von Verhältnissen zu lösen, eventuell mit Gewalt zu brechen. Aber es ist bezeichnend für das weiche Naturell Hauptmanns, dass er harte Konflikte so gern meidet. Zweimal haben seine Helden nicht den Mut, Gesicht gegen Gesicht die Affaire, in die sie sich eingelassen haben, auch auszutragen: Loth und Vockerat schreiben beide Briefe an die Menschen, die sie unglücklich gemacht, und setzen so an die Stelle eines unter Umständen sehr bewegten Abgangs stille, feige Flucht; dass der Letztgenannte in den Tod geht, lässt dabei die Art, wie er sich seinem Schicksal gewachsen zeigt,

nur noch bedenklicher erscheinen. Ob in solchen negativen Charakteren die Zeit ihr durchgängiges Wesen wiedererkennen kann? Nun — die Thatsache, dass gerade an diesen trüben Helden sich im Schaffen Hauptmanns ein künstlerischer Mangel herausstellte, ist wohl Antwort genug; er beweist, dass sie nicht dem Leben nachgezeichnet, sondern erdacht sind: am meisten gilt das von dem abstrusen Ideenträger in »Vor Sonnenaufgang« — am wenigsten von dem jungen Musiker im »Friedensfest«. In den nervösen Zuständen des letzteren mag ein gutes Stück Zeittemperament stecken; nur dass sie sich physiologisch nicht ganz so, wie sie Hauptmann gegeben hat, zu äussern pflegen! Aber die Grundstimmung dieses unselig veranlagten Jünglings ist von tragischer Wahrheit: man glaubt schon, dass er sich nur an der lebensfrischen Energie einer stärkeren freudigeren Geliebten eine Weile aufrichten kann, um düsteren Geschicken zu trotzen. Deshalb weckt auch das »Friedensfest« am wenigsten Zweifel an der Echtheit seiner Vorgänge und steht dichterisch — nicht künstlerisch — hoch da unter den drei Erstlingsdramen Hauptmanns.

Mit seinem vierten Drama, den »Webern« hat der Dichter die Ungleichheit seiner Produktionsweise überwunden. Stoff und Form

sind hier einander vollständig ebenbürtig; vielleicht weil Hauptmann auf den »geistigen« Helden, den er bis dahin in seine Vorwürfe so gerne einzuschmuggeln suchte, verzichtet hat! So wirken die Sinne, deren Ausbruch er zeigt, mit erschütternder, elementarer Wucht, gradlinig, aus sich heraus, vom Anfang bis zum Ende in einer einzigen organisch geschlossenen Einheit . . . und ohne dass der Intellekt des Lesers nachdenken müsste, um in Wirkung zerstörenden Pausen Rechenschaft vor sich selbst abzulegen. Der Held: das ist in diesem Schauspiel aus den vierziger Jahren das Elend eines getretenen misshandelten Arbeiterstandes. Not, Hunger, Krankheit recken die dürren abgezehrten Arme zum Himmel und schreien um Hilfe, um Rettung aus diesem Jammer. Und als kein Gott sich zeigen will, als sie vergebens betteln und bitten, da ballen sich die zerschundenen Fäuste . . . Wut, Zorn, Rachedurst schäumen in den aufgestörten Hirnen auf . . . Wie ein Wahnsinn kommt es über die Weber . . . Und was sie früher nicht zu denken gewagt hatten, wird That: trunken von Begeisterung und Schnaps befreien sie sich von ihren Peinigern; freilich damit auch von ihren Brotherrn: die soziale Frage, die diese Komplikation birgt, hat Hauptmann offen gelassen. Ihre Beantwortung gehörte

nicht in sein Drama, da er sie nur dann hätte geben können, wenn er den Aufständischen jenen geistigen Führer voranstellte. Was er schildern wollte, war die verzweifelte Empörung: wie sie in einer kopflosen Masse, jählings, wie eine Flamme aufbrechen kann und sich dann in mächtigen Garben über alles stürzt, alles zerbrennt, was sie in ihrem rasenden Laufe findet. Und das ist Hauptmann mit einer Meisterschaft gelungen, vor der jedes Bedenken schweigen muss.

Ebenso rein zeigt sich seine Kunst — diese immer vom Standpunkte ihrer Mittel aus betrachtet — in den beiden Komödien, die er auf die »Weber« folgen liess: im »College Crampton« und im »Biberpelz«. Freilich — das erstere Stück hat Hauptmann um seinen eigentlichsten Lustspieleffekt selbst gebracht, als er die letzte Konsequenz des Konfliktes hinter den Vorhang des letzten Aktes legte: warum sehen wir den durstigen Künstler nicht noch in einem allerletzten Akte — wie er in dem Atelier-Milieu des ersten lustig tafelt: sorgenfrei jetzt, und ledig der quengelnden Gattin, ledig des lästigen Amtes!? Denn die unpsychologische und unangenehm moralische »Rettung«, die Hauptmann dem Crampton aufzwingt, nachdem er durch fünf Akte seinen Charakter in wundervollster Weise entwickelt,

ist doch nicht recht ernst zu nehmen. Der »Biberpelz« ist dagegen völlig, aber auch völlig einwandfrei: das Stück könnte, was jede echte Komödie muss, nach dem letzten Akte ruhig von neuem beginnen — man würde es noch einmal glauben. Ausserdem kommen in ihm eine Anzahl Gestalten vor, die zu dem Besten gehören, was Hauptmann überhaupt geschaffen hat.

Das letztere gilt auch von der Traumdichtung »Hanneles Himmelfahrt«, in der die Armenhäusler ausserordentlich individuell gezeichnet sind und des Dichters ungewöhnliche Charakterisierungsfähigkeit aufs Denkbarste erweisen. Deshalb, und um zugleich eine Probe von Hauptmanns Beherrschung des schlesischen Dialektes zu geben, will ich aus diesem Poem auch eine kurze Scene mitteilen.

Das Stück geht in einer stürmischen Dezembernacht vor sich. In einem Zimmer im Armenhaus eines Gebirgsdorfes: Kahle Wände u. s. w.

Tulpe, **(ein altes, zerlumptes Bettelweib, sitzt an einem Tisch, beim Scheine eines Talglichtes und singt aus einem Gesangbuche):**

Ach bleib mit deiner Gnade
Bei uns, Herr Jesu Christ,
Dass uns hinfort nicht . . .

Hete, (eine liederliche Frauensperson von etwa dreissig Jahren, mit Ponylocken, tritt ein. Sie hat ein dickes Tuch um den Kopf und ein Bündel unterm Arm; sonst ist sie leicht und ärmlich gekleidet. In die Hände blasend, ohne das Bündel unterm Arm wegzulegen:) Ei Jesses, Jesses! is da a Wetter! (Sie lässt das Bündel auf den Tisch gleiten, bläst sich fortgesetzt in die hohlen Hände und tritt abwechselnd mit einem ihrer zerrissenen Schuhe auf den anderen.) A so toll haben mersch schonn viele Jahre nich gehabt.

Tulpe. Was bringst'n mit?

Hete (fletscht die Zähne und wimmert im Schmerz, nimmt Platz auf der Ofenbank und müht sich, die Schuhe auszuziehen.) O Jemersch — Jemersch — meine Zehen! — Das brennt wie Feuer.

Tulpe (hat das Bündel aufgeknotet. Ein Brot u. s. w. liegen offen). Da wird woll fer mich ooch a bissel was abfalln.

Hete (die, mit dem Ausziehen der Schuhe beschäftigt, nicht auf Tulpe geachtet hat, stürzt nun wie ein Geier über die Gegenstände und rafft sie zusammen). Tulpe! — Den einen Fuss nackt, den andern noch im Schuh, humpelt sie mit den Sachen nach dem Bett an der Hinterwand.) Ich wer ne Meile lofen, gelt? Und wer mer die Knochen im Leibe erfrieren, damit Ihr und kennt's Euch einsacken, gelt?

T u l p e. O, halt deine Gusche, alte Schalaster! An dem bissel Gelumpe vergreif ich mich nich. (Sie steht auf, klappt das Buch zu und wischt es sorgfältig an ihren Kleidern ab.) was du dir da hast zusammengebettelt.

H e t e (die Sachen unter den Strohsack packend). Wer hat ock im Leben mehr gefochten, ich oder Ihr? Ihr habt doch im Leben nischt andersch gethan, a so alt wie Ihr seid: das weess doch a Jedes.

T u l p e. Du hast noch ganz andre Dinge getrieben. Der Herr Paster hat dir die Meenung gesagt. Wie ich a jung Mädel war wie du; ich hab freilich andersch uf mich gehalten.

H e t e. Da derfir habt Ihr ooch im Zuchthause gesessen.

T u l p e. Und du kannst neinkommen, wenn de sonst willst. Ich brauch bloss amal a Schandarm zu treffen. Dem wer ich amal a Talglicht ufstecken. Mach du dich bloss mausig, Mädel ich sag dirsch!

H e t e. Da schickt a Schandarm ock

gleich mit zu mir, da wer ich'n gleich was mit erzählen.

Tulpe. Erzähl du meinswegen, was du willst.

Hete. Wer hat denn a Paleto gestohlen? Hä? — Vom Gastwirt Richter sein'n kleenen Jungen?

Tulpe (thut, als ob sie nach Hete spuckte).

Hete. Tulpe! verpucht! — nu gerade nich.

Tulpe. Vor mir! ich will von dir nischt Geschenktes.

Hete. Ja, weil Ihr nischt krigt.

Und so gehts fort! Scenenwirkung folgt auf Scenenwirkung . . . alle bildmässig abgeschlossen. Man lese das nach: wie der Pleschke, der alte, halb kindische Kerl, der so ein rechtes Gegenstück zur scheinheilig-schlauen Tulpe bildet, hinzukommt . . . und Hanke, der junge Lidrian und Nichtsthuer, der in der Milieuplastik mit Hete so gut harmoniert . . . Und wie der sanfte Lehrer Gottwald das fiebernde Hannele bringt . . . Wie der Amtsvorsteher kommt . . .

und der Arzt . . . und Schwester Martha, die Diakonissin. Alle diese Figuren sind mit so ruhiger Eindringlichkeit gezeichnet, in ihrer Verschiedenheit so selbstverständlich wirksam gemacht, dass man von neuem den Reichtum an vielseitiger Menschenkenntnis bewundernd erkennen muss, aus dem Hauptmann schöpft und mit unfehlbarer Meisterschaft gesehene Gestalten zu Leben erweckt. Erst, wo er Wirklichkeit und Traum durcheinander rinnen, wo er vor Hanneles krankem, frostgeschüttelten Geist Wesen aus einer anderen Welt aufsteigen lässt, versagt — für mein Empfinden wenigstens — sein Können, setzt seine Kunst aus und beweist damit, dass sie durchaus an das Naturalistische gebunden ist. Vor allem zeigt sich das da, wo er die ihm so strömend geläufige Technik der Sprache des Lebens aufgiebt und in Versen spricht. Ich verkenne die Schwierigkeit durchaus nicht, die in der Aufgabe liegt reales Bild und ideale Vision in Drama wirksam zu verknüpfen. Im Epos wäre das bedeutend leichter: Hermann Stehr hätte sie novellistisch spielend gelöst! Aber Hauptmann hat das dramatische Experiment nun einmal vorgelegt — und da muss denn gesagt werden, dass seine Dichtung, je mehr sie zum Schlusse kommt, an Wirkung — auch an rein dichte-

rischer — ab-, nicht zunimmt: Man wird die Empfindung nicht los, die Halluzinationen Hanneles sind künstliche Gebilde in des Dichters Kopf, aber keine organischen Gewächse, die aus der inneren Berührung seines ganzen Temperamentes mit dem der thatsächlichen Natur resultieren. Dass sich mancherlei Schönheit auch in dem letzten Teile der Traumdichtung — auch in den Versen — findet, ist selbstverständlich. Aber Hauptmann ist ein so grosser Künstler, dass man von ihm auch da, wo er seiner Kunst noch neuere Bahnen zu suchen bestrebt ist, als er schon erschlossen hat, nur Ganzes, Einheitliches, Fertiges verlangen darf. Gelingt ihm das nicht, so ist es nicht unbillig, zu fordern: er möge anderen Zeitgenossen überlassen, was er nun einmal nicht geben kann. Dass er aber — um das künstlerisch Wesentliche herauszugreifen — auf die naturalistische Sprachbehandlung nicht verzichten darf, wenn er sich treu bleiben will, hat Hauptmann später mit erschreckender Deutlichkeit noch einmal bewiesen: im Märchendrama von der »Versunkenen Glocke« . . . in so matten, lebensunfähigen, rückgratlosen Versen ist dieses Stück geschrieben, dass sein Verfasser, wenn er nichts weiter, oder nur Spiele ähnlichen Genres, ähnlichen Wertes geschrieben hätte, für die Beurteilung

der neueren lyrischen Dichtung in keinen Betracht käme. Stoffliche Reize liegen in dem Märchen gewiss in Menge verborgen: aber sie kommen so, wie sie Hauptmann gebracht hat, nicht rein heraus. Was auf das Publikum wirkte, waren im wesentlichen grobe dramatische und einige übersentimentale Effekte, zu denen der Dichter seinen Schauspielern die Gelegenheit leider selbst gegeben.

Auf jeden Fall war es gut, dass Hauptmann alle die, welche ihn vorurteilslos lieben, nach »Hanneles Himmelfahrt« mit dem »Florian Geyer«, und nach der »Versunkenen Glocke« mit dem »Fuhrmann Henschel« beschenkte: das Vertrauen — nicht in seine ursprüngliche Kraft, aber in die Ausdauer derselben, wäre sonst vielleicht doch stark erschüttert worden.

Die Bauernkriegtragödie ist das — im besten geistigsten Sinne — gewollteste Drama Hauptmanns und greift wieder auf die »Weber«stimmung zurück . . . Und die schlesische Dorftragödie ist sein gekonntestes Werk und knüpft an das primäre Entwicklungsstadium des Dichters, an die seelische Verfassung an, aus der ihm einst die Novelle vom Bahnwärter Thiel wuchs.

In beiden ist Hauptmann wieder zur Technik der Sprache des Lebens zurückgekehrt und hat sich als ihr Meister von neuem

erwiesen: soll doch sogar das alte Fränkisch in »Florian Geyer« seinem Wesen nach, abgesehen von Kleinigkeiten, mit historisch peinlicher Richtigkeit wiedergegeben sein! sicherlich wirkt es, wie das moderne Schlesisch Hauptmanns: frei, ungezwungen, mit natürlicher Ursprünglichkeit.

Das Drama vom »Florian Geyer« ist das Wuchtigste, was Hauptmann geschrieben. Man weiss, wie selten es einem Dichter gelingt, im historischen Schaustück, das Weltereignisse, nicht private Schicksale Einzelner zum Thema hat, Grösse, heroische Bewegtheit und die epische Macht politischer oder sozialer Verhältnisse mit der mehr lyrischen Ruhe ihrer Detailwirkung zu verschmelzen. Hauptmann hat es gekonnt: mit langsamem, aber festen Schritt gehen die Vorgänge, die er schildert, durch die wilde Erregung des Kriegs und des Aufruhrs. Und der Mann, von dessen blosser Gegenwart die — künstlerische — Bändigung der Wirrnisse ausgeht, das ist er selbst: der unheimliche Ritter, der sein adelig Leben dem gemeinen Manne, dem Wohl der Unterdrückten und Misshandelten zu Dienst gemacht hat. Prachtvoll, wie es angelegt ist... prachtvoll allein seine Beschreibung: wie er im ersten Akte in die Versammlung der Ritter und Bauernführer in Würzburgs

Münster tritt: schwarz geharnischt, schwarze Pfauenfedern auf dem Helme ... ein grosses Gefolge hinter sich ... Zwei schwarze Fahnen werden hinter ihm drein getragen . . . mit seinem Eintritt schweigt der Gesang in der Kirche, die Glocken schweigen, Totenstille wird . . . Und wie er dann spricht: mit diesem stolzen selbstsicheren Tone. Man fühlt gleich: hier redet ein Mann, der weiss, wie fest er sich selbst angehört und wie sehr anderseits dieses »Selbst« nur seine grosse Idee ist. So hat Hauptmann den Florian Geyer auch durchgeführt in fünf langen bewegten Akten; bis zum Schluss, wo er den mächtigen Mann todmüde und abgehetzt zeigt, aber furchtbar noch in seiner schwindenden Kraft. Ein Dutzend Ritter wagen den Kampf gegen den Einzelnen nicht ... mächtig steht er da . . . »kalt, stolz und gefährlich« ist sein Blick . . . »her! her!« sein drohendes Wort . . . Da fällt ihn eines gemeinen Landsknechtes feiger Schuss: tödlich getroffen, »starr, gerade, mit einem hasserfüllten Blick sinkt er vornüber und ist nicht mehr« . . . Die Ritter aber schreien's zum Fenster hinaus: »Sassa! Der Florian Geyer ist tot!« Und Fanfaren, die des Recken Untergang bejubeln, schliessen das Stück. Es ist nicht das Ende eines Helden im alten Sinne, das Hauptmann ge-

zeigt hat. Der Florian Geyer hat keine offizielle Schuld, die ihre offizielle Sühne finden muss. Aber er ist ein Held in einem neuen, individuell verfeinten Sinne: das Opfer seiner selbst, das Opfer seiner fixen Gerechtigkeits-Idee, von der er nicht lassen kann. — Wäre er ein wenig anders nur geartet: er hätte Herr im Lande sein können! So aber endet er elend, weil ihm das alte Recht zu brennend durchs Herz fliesst, weil er sich den Verhältnissen und die Verhältnisse sich nicht anpassen kann: ihm fehlt das Verbrecherische, das eigentlich Genialische, das — Egoistische. Durch die Figur des Florian Geyer hat Hauptmann seinen eigenen Altruismus am schönsten und edelsten ausgedrückt: Das ist wirklich ein Mensch, der sich selbst zum freudigen Opfer bringt, dessen kühler Verstand nicht — nein: dessen warmes Gefühl, dessen ganzer Leib und ganze Seele mitleidet. An der künstlerischen Echtheit dieser Gestalt kann man erkennen, wie tief in Hauptmann seine Lebensanschauung, von der ich sagte, dass sie christlich sei, wurzeln muss: Blut von seinem Blut ist der Florian Geyer. Schade, dass das ganze Drama nur noch wenige Figuren hat, die im Künstlerischen dem Helden ebenbürtig sind: Tellermann, der Feldhauptmann des schwarzen Ritters, Löffel-

holz, sein Schreiber, Marie, die Lagerdirne und ein paar andere Gestalten kommen nur noch gut plastisch heraus. Die anderen — namentlich die Ritter — gleichen einander zu sehr; man muss oft zurückblättern, um die Charaktere auseinanderzuhalten. Dadurch kommt eine gewisse schleppende Schwerfälligkeit in das rein scenisch schon so breite ausgedehnte Drama. Es geht zu wenig, aber es geht gleichzeitig auch wieder zu viel darin vor. Gewiss ist heftige erregende Handlung da: sie bestimmt sogar den Totalitätsrhythmus des Dramas . . . aber stellenweise wird sie von erdrückendem, stärkerem Stillstand umgeben und vermag sich dann nicht herauszuringen. Fast immer muss der Florian Geyer kommen und die stockende Handlung wieder befreien. Darin steckt dichterisch viel psychologische Feinheit, beeinträchtigt aber die Wirkung. Wenigstens die dramatische! Die Handlung ist gewissermassen episch konzentriert . . . und das verträgt die Bühne nicht, die eine rapide Entwicklung der Charaktere, eine fliessende Herauf- und Herabsteigerung der Handlung verlangt. Vom dramaturgischen Standpunkt erscheint also der harte Misserfolg, den Hauptmanns wuchtigstes Schauspiel hatte, leider durchaus gerechtfertigt. Nur, glaube ich, würde es keine verlorene

Mühe sein, wenn der Dichter sein Stück jetzt, da er die Distanz mehrerer Jahre zu ihm hat, von Neuem vornehmen und von Grund auf durcharbeiten würde. Es wäre zu bedauern, wenn der »Florian Geyer« in der deutschen Literatur für alle Zukunft die immer unglückliche Rolle eines mählich vermodernden Lesedramas spielen sollte.

Das Effektuelle an Hauptmanns letztem Schauspiel, dem »Fuhrmann Henschel«, demjenigen Drama, an dem er, wie ich andeutete, am meisten technisches Können bewiesen hat, und das thatsächlich auch das allgemein-wirkungsreichste geworden ist — das Effektuelle an diesem Stück ruht denn auch auf ganz anderen Bedingungen, als die Wirkungsmöglichkeit des »Florian Geyers. Wesentlich und beiden Dramen relativ gemeinsam ist zunächst, dass der Dichter e» zu Gunsten seiner Kunst peinlich vermied, alles, was er früher nicht gekonnt hatte, namentlich eine irgendwie bewusst geistige Lebensanschauung, einzuschmuggeln. Die intellektuelle Basis des »Fuhrmann Henschel« ibespielsweise ist durchaus praktisch. So durchgängig nachdrückliche und einheitliche Wirkung erstrebend, wie vorher vielleicht nur in seinen beiden Komödien, hat Hauptmann diesmal seine Kunst auf die sinnlichen Werte des Daseins angewiesen: und in deren

farben- und formensattem Reich ist er ja ein Herrscher, der mit seinem Szepter, wie mit einem Zauberstabe, alles, was er berühren mag, zu wachsendem Leben erweckt. Was dem »Fuhrmann Henschel« aber im Gegensatze zum »Florian Geyer« und in Bezug auf das eigentlich Technische den warmen Erfolg eingebracht hat, das ist: dass in dieser Dorftragödie die ganze naturalistische Methode so kondensiert dramatisch erscheint, dass ein prinzipieller Unterschied zwischen ihr und der alten Kompositionsart, gegen die sich der erste Naturalismus einst aufgelehnt hatte, schon fast gar nicht mehr besteht . . . Nur, dass alles neu und wunderbar verjüngt erscheint!

Dieser Uebergang und Aufgang, der sich so mit dem zeitlich letzten und zugleich reifsten, aber am wenigsten konsequenten Werke des Naturalismus vollzog, scheint mir von symbolischer Bedeutung für die ganze Kunstart überhaupt zu sein: es ist eine Uebergangskunst, die mit ihren Vertretern steht und fällt — es ist vor allem eine Kunst des Vordergrundes. Und mit der hat sich die Menschheit auf die Dauer noch nie begnügt. Noch immer wieder hat sie Individuen hervorgebracht, jene Grossen, von denen ich zu Anfang sprach, bevor ich Absicht und Aussicht der Holzeschen

Methode untersuchte — jene gewaltigen Schöpfernaturen, die der Menschheit, wenn diese sich sattgesehen an den Coulissen des Alltags, das Dasein wie ein weites, mächtiges Panorama zeigten, darüber die Gestirne des Tages und der Nacht in mystischem Wechsel von Ewigkeiten zu Ewigkeiten ziehen. Dieses Kunstbedürfnis, das, im weitesten Sinne, dem religiösen vielleicht sehr verwandt ist, wird sich auch an dem Naturalismus erweisen. Das Schaffen ist noch immer dasselbe gewesen, hat noch immer denselben Gesetzen gehorcht. Zu allen Zeiten. Bei allen Völkern. Mag sich in seinem Wandel auch das sinnlich-formliche oder das geistig-inhaltliche Element bisweilen zum Extrem steigern — der ewige Kreislauf dieses Schaffens wird nie aufhören. Und so wird die Kunst auch nicht bei dem Naturalismus stehen bleiben — mag sie ihm noch so viel zu verdanken haben! — sondern darnach streben, in Zukunft wieder eine Kunst des Hintergrundes zu sein.



MYSTERIEN

Vom inneren Sein.

Der Naturalismus, wie er sich auf deutschem Boden am konsequentesten und beinahe schon so weit entwickelt hat, dass sein ursprünglich lebendiges Prinzip wieder zum formalistischen Dogma erstarrte, war eine Kunstrichtung, die aus sich selbst keine Linie in die Zukunft weiter senden konnte ... Der Naturalismus war ein Abschluss, ein reifer, rund in sich geschlossener Stil, an dem es nichts mehr zu bessern, zu füllen, zu ordnen gab: er lebte durch seine Technik; aber er lebte auch nur mit seiner Technik — so lange, als es reizen konnte, die Dinge des äusseren Daseins durch die Sprache des Lebens wiederzugeben. Wenn es sich um einen anderen Zweck handelte, mussten sich die naturalistischen Mittel notwendig unzureichend erweisen. Man durfte dann den ganzen Stil abstreifen, wie ein Kleid ver-

gangener Mode; nur, dass man gut that, wenn man im Gedächtnis behielt: nicht wie es aussah, wohl aber: wie es »gemacht« war. Denn mancherlei Technisches konnte man schon von ihm lernen: und das bedeutete einen Vorzug, der in einer Zeit nicht zu unterschätzen war, die, wie die unsere, aus einem so furchtbaren Epigonentum herauswuchs; aus einer Kunstrichtung, deren organischer Zusammenhang mit der Natur seit einem halben Jahrhundert vollständig gelöst und nur auf dem Umwege um einige nachgeahmte grosse Meister vergangener Tage noch künstlich herstellbar war.

So wird der Naturalismus in der deutschen Literatur eine dankenswerte Erinnerung, aber selbst nur eine kurze Phase bedeuten; und noch nicht einmal eine, die in ihrer Zeit allein herrschte! Seine Vertreter mussten gleich zu Anfang ihrer Thätigkeit — so mechanisch war oft ihr Dichten, dass man dieses Wort gebrauchen kann — erfahren, dass mit ihnen, um sie her Dichter erstanden, die in einer anderen und doch auch neuen Sprache zu reden versuchten . . . mussten dulden, das diese anderen nicht nur mehr als sie ausdrücken wollten, sondern thatsächlich auch ausdrückten . . . mussten fühlen, vielleicht sogar einsehen, dass die fremde Schaffensweise über ihr eigenes

Werk hinauswuchs, einer zukunftsgewisseren Existenzform des dichterischen Schaffens entgegen.

Das machte: weil der Naturalismus nicht an die Persönlichkeit gebunden, weil er formlicher, nicht inhaltlicher Art war. Was er inhaltlich gab, umfasste die ewigen Menschheitsmächte nur in ihren femininen negativen Tendenzen: er zeigte immer nur das Gewordene, das Passiv-Seiende — nicht das Werdende, das Aktiv-Seiende. Seine Künstler verlockte er zu allzusorgfältigem Beschauen, zur Beschaulichkeit, Bequemlichkeit: sie konnten ruhig sitzen und das Pensum, das ihnen die tägliche Natur gab, abarbeiten. In ihnen raste nicht jener unbändige Schöpferwille, der sich nie mit sich selbst begnügen kann, der aus jedem scheinbaren Ende gleich wieder einen sichtbaren Anfang wirken muss. Und wenn sie einmal etwas gestalten wollten, was nicht ausschliesslich äusserlichen und kompakt-stofflichen Charakter trug, so mussten sie mit Regelmässigkeit un»konsequent« werden; man erinnere sich, dass die Vorwürfe, die Schlaf und Hauptmann schliesslich wählten, oft eine recht recht freie, schon sehr unnaturalistische Anwendung ihrer Technik verlangten.

Seinen innerlich wuchtigsten Gegensatz erfuhr der — unpersönliche — Naturalismus

logischerweise durch diejenigen Sprachschöpfer, die sich im Wandel der Entwicklung einen starken Persönlichkeitsstil errangen. Aeusserlich scheinbar noch schroffer kontrastierten zu ihm die formalen Bestrebungen, wie wir sie inzwischen als Stilismus, als Archaismus, Pantomimismus, Japanismus usw. kennen gelernt haben.

Gemeinsam war den neuen Dichtern durchweg eine Abkehr vom Materiellen, Nur-Sinnlichen — mochte sich die erwachende Vorliebe für das Immaterielle, Seelische auch in noch so verschiedener Stärke und Art äussern! mochte sie an die hohe Geistigkeit Nietzsches oder an die veredelte Sinnenfreude Detlev von Liliencrons anknüpfen, um die Entwicklungslinie modernen Dichtens, wie sie sich bis dahin gebildet hatte, in persönlicher Weise fortzuführen!

Am ungestümsten zeigte sich die wilde Lust, die Offenbarungen seelischen Lebens zu gestalten, an einer Strömung, die aus dem Naturalismus unmittelbar heraus und ihm doch gleichzeitig entgegenwuchs; das scheinbar Paradoxe ihrer literarischen Herkunft dokumentierte sich schon an dem Namen, den sie anfänglich wohl führte: es war der sogenannte psychische Naturalismus. Mit dem — nun, sagen wir: physischen Naturalismus, oder besser, materiellen Natu-

ralismus hatte der — sagen wir jetzt: spirituelle die Zuverlässigkeit der impressionistischen Beobachtung, den Hang zum Detail, zur Nuance und ein ausserordentlich feines Festhaltungsvermögen gemeinsam. Nur, dass solche Mittel zur Kunst, dem veränderten Zweck entsprechend, nicht auf die täglichen Vorgänge im äusseren Leben, sondern auf die ungewöhnlichen, seltenen im inneren Sein angewandt wurden. Gemeinsam war beiden Richtungen, als eigentliches Wesen, ein ausgesprochen analytisches Verfahren; wenn man das Bestreben, ein rein körperliches Ding, auch den Menschen, in die Einzelheiten seiner äusseren Bestandteile zu zerlegen, und diese Bestandteile aufzuzählen, überhaupt analytisch nennen darf! Gemeinsam war den beiden Richtungen auch, dass sich die so, auf analytischem Wege, hergestellten Werte in den einzelnen besten Kunstwerken zu einer unbeabsichtigten Synthese zusammenschlossen. Auf der einen Seite: unter dem Druck, den ein gewisses, im feinsten Sinne künstlerisch - artistisches Ordnungsvermögen auf die wahllos herausgegriffenen materiellen Werte übte — Auf der anderen Seite: unter der Wucht, mit der sich die spirituellen von dem echt dichterisch, oft visionär gesehenen Seelenproblem losrissen und dann, sympathisch zusammengehalten,

in der Einheit von Worten und Wortverbindungen wieder fanden, die in allen, auch den geheimsten Nebenbeziehungen von dem Geist des Darstellers, wie von einem persönlichen Fluidum umgeben waren. So bedeutete der alte Naturalismus eine mehr objektive und, wie gesagt, formale — der neue dagegen eine durchaus subjektive und inhaltliche Richtung.

Freilich muss man dem Begriff »Inhalt« einen neuen, einen sehr besonderen und in dieser seiner Besonderheit extremen, fast extravaganten Sinn beilegen: »Stoffe«, überhaupt: Vorgänge in der Realität, Handlungen, Begebenheiten, Verwicklungen, die alten Intriguen gingen den spirituellen Naturalismus nichts mehr an. Derlei Aeusserliches wurde lediglich auf die seelischen Zustände und die Entwicklungsketten solcher Zustände angesehen, aus denen sich die Umsetzung in greifbare Gegenständlichkeit vollzogen hatte. Das, was Ursache war, empfand man mithin als eine höhere Wirklichkeit, während die Folge als niedere angesehen ward. Das Primäre im Menschen, der chaotische Urgrund, aus dem alles, was das Individuum thut, in wildem Strudel hervorschiesst, sollte dargestellt werden: das Jähe, Ungewisse . . . das, was sich unwillkürlich von unserem Naturell loslöst und sich seiner dumpfen

dunklen Unbewusstheit mit heftiger Kraft entringt! Der Hass gegen das Bewusste ging so weit, dass es fast als das einzig Krankhafte, Ungesunde, unseren Gesamtorganismus Schädigende, ja: Zerstörende empfunden ward. Da war nichts mehr von ideologischen Studenten und kleinen Bürgermädchen, nichts mehr von gefühlsstarren Aussaugern und hungernden Proletariern, auch nichts mehr von jenen unverstandenen Frauen, die mit herber Sehnsucht auf das grosse Leben warten: Die Menschen wurden nackt gegeben, ohne das Kleid zu berücksichtigen, das ihnen von dem allgemein-zeitgenössischen, dem oekonomischen, gesellschaftlichen oder sonst socialen Milieu, indem sie sich zufällig bewegten, aufgezwungen worden — nackt, verinnerlicht, fast körperlos, als lebendige, von nichts als ihrem unfreien Willen bewegte Seelen. Einfach: Mann und Weib waren sie, Adam und Eva von der Species homo sapiens. Und die verschiedenen Gesetze aufzufinden, nach denen sie ihr Leben führen, die tausendfachen Kreuzungen dieser Gesetze, wie sie in einem Menschenleben durcheinanderwogen können, womöglich alle zusammen auf die Einheit eines Grundgesetzes zu bringen: das war die Aufgabe, die die Dichter der Seele lösen mussten — deren Lösung der »Inhalt« ihrer Bücher war.

Aber — ist die Menschenseele, angeschaut auf ihr Urgründliches, nicht eine Unergründlichkeit, vor der das geistig-bewusste Auge — das wir nun einmal als unsere einzige Erkenntniswaffe haben, mögen wir es leugnen oder nicht! — wie mit rasendem Schwindel überblindet wird? Ist sie nicht wie eine dunkle Schattenwand, die weit . . . weit zurückweicht, sobald sich ihr der tastende Finger eines Erkenntniswillens, auch des intuitiven, nähert? Nicht wie feste Gebilde, nicht wie greifbare Formen können die Phänomene dieser Menschenseele in wägenden Händen und vor prüfende Augen gehalten werden . . . Wohl leben auf dem mystischen Grunde Bewegungen, ringende Mächte und phantastische Gestalten dahin — wohl wechseln sogar schemenhafte Bilder ihre bald grotesk auswachsenden, bald wieder verschrumpfenden Linien und die verschiedenen Schattierungen ihrer luriden Farben: wie Wolken am jagenden Sternhimmel, wenn wilde Blitze sein verkrampftes Antlitz mit Licht überflackern. Aber ist es nicht doch nur ein geisterhaftes Spiel, das die Menschenseele vor sich aufführt, um die Unergründlichkeit ihrer Tiefe täuschend zu verdecken? Sind die Regungen der Seele nicht nur ein zuckender Taumel und leere Gesten in dem fiebrigen Halbschlaf, den die Menschheit seit

Ewigkeiten träumt? Ist die Kausalität der letzten Zusammenhänge — die ja vorhanden sein muss — für unser Begreifen nicht ein wüstes Chaos, über dem eine unbekannte mysteriöse Macht mit einer schauerlichen Grösse thront, deren Fixierung auch durch den seherischsten Menschen, den Dichter, unmöglich ist?

Gewiss — der schöpferische Mensch muss sich gerade so, wie sein höchstes prometheisches, auch sein tiefstes psychologisches Wollen selbst verbieten. Nur das grosse Allgemeine vermag er an dem Rätsel Adam und dem Rätsel Eva zu erkennen, nur die breitesten augenfälligsten Adern unter ihrer Hautlichkeit zu sehen. Und auch das nur, wenn er die eine Bedingung erfüllt und von dieser Hautlichkeit auf die Seele, nicht umgekehrt, zu schliessen versucht — wenn er seine Art hinaufbegleitet, wie sie sich vom naiven, der Weltseele näheren Urmenschen bis zum raffinierten Individuum unseres XX. Jahrhunderts entwickelt hat, aber auch in diesem letzten kulturverfeintesten Stadium noch immer eine Inkarnation jener Weltseele darstellt. Der schöpferische Geist muss einen Anhaltspunkt haben, um auf den Weg zu kommen, der zu den abgründigen Geheimnissen menschlicher Innennacht führt — sonst wird sein Auge das mystische Gesetz

des inneren Seins weder bei sich, noch bei anderen festhalten können! Wie seine Seherseele selbst, als Subjekt, von dem Leiblichen bedingt ist, muss sie auch am Objekt — und wenn sie sich selbst als Objekt gegenübersteht — das Leibliche nehmen, bevor sie das zugehörend Seelische zu deuten unternimmt. Oder anders, in weiteren und weniger räumlichen Beziehungen gewandt: die Dichter der Seele müssen, um das Ewige des Innenlebens geben zu können, vorher offenbar machen, wie sich dieses Ewige am Zeitlichen bricht. So wurde das Zeitliche und Körperliche ein Mittel für sie, um dem Zeitlosen und Körperlosen beizukommen — das einzige Mittel, mit dem sie die geheimen Regungen in uns an ihren Aeusserungen verdeutlichen, fassbar machen und so in letzter Linie beweisen konnten. Es ist ja nun einmal das erkannte Schicksal unserer Art, dass sie nur Organe hat, mit denen das einzelne Individuum vom Wahrnehmbaren auf das Unwahrnehmbare schliessen kann . . . und so blieb denn auch unter der Einwirkung der Dichter der Seele diese Seele selbst, ihr Warum und Wozu? ihr Woher und Wohin? eine Verhüllung! . . . und nur ihr Wie? wurde zur Offenbarung!

In die betreffenden Dichtungen kam etwas eminent Kulturelles. Weil ihre Schöpfer

sich in gleicher Weise mit dem Ewigen, wie mit dem Zeitlichen beschäftigen mussten, um das Eine durch das Andere zu ergründen, erschloss sich ihnen das Essentielle ihrer Gegenwart. Mit instinktiver Sicherheit fühlten sie heraus, was an ihr überkommene, was vorübergehende und was bleibende Bedeutung hatte. So ermittelten sie den inneren Sinn, das ist: den äusseren Stil ihrer kulturellen Umgebung. Der Duft seiner Besonderheit glitt natürlich auch in ihre Werke über. Das seelische Leben, das sie in ihnen schilderten, bewegte sich ganz in den seltsam gebrochenen und verrenkten Linien, hatte ganz die wilden, fiebrigen, oft krank gedämpften Farben, in denen der moderne Mensch das Dasein sieht. Und da der modernste Mensch der Uebergangsmensch ist — derjenige, in dem es am ehesten zum Durchbruch der Seele kommt, weil sich in ihm das Zeitliche stärker, schroffer, gewaltsamer am Ewigen bricht, als in anderen Individuen, d. h. weil er derjenige Mensch ist, dessen Sinne auf nichts eifriger gerichtet sind, als auf die Erfassung des Kulturell-Neuen, infolge dessen aber auch am ehesten mit allem Ueberkommenen in Konflikt geraten: so wurden an seinem Typus mit besonderer Vorliebe die Offenbarungen innerer Kräfte gezeigt. Aber mochte infolgedessen das Dasein noch so eigenmächtig,

grotesk, ungeheuerlich oft dargestellt sein: dahinter barg sich stets unendlich mehr Verständnis für die eigentliche Veranlagung der Zeit, als in der »richtigeren«, peinlich genauen und gerade deshalb so leicht unperspektivischen Detaildarstellung der Naturalisten je gewesen war. Notwendig, denn ein Individuum, das vor allem einmal Dichter ist, muss wohl schon ein empfindlicherer Temperaturangeber des Zeitstromes sein, als eines, das nur über künstlerische Qualitäten zu verfügen hat.

Von symptomatischer Bedeutung in gewiss vielen Beziehungen war dabei, dass das Zeiterleben dieser Dichter ein weites Welterleben gewesen zu sein schien. Das Kulturelle an ihren Büchern trug einen ausgesprochen kosmopolitischen, den bekannten »europäischen« und namentlich in allen moralischen Dingen »objektiven« Charakter. Die verschiedentlichen Bewertungen — wenn man sie überhaupt so noch nennen kann — resultierten aus einer freizügigen, internationalen Empfindungsweise, wie sie durch Nietzsche ein allerdings psychologisch erklärtes, wissenschaftliches Dogma und durch Conradi, der zuerst in Deutschland den Versuch des seelisch vertieften Nervenromans gewagt hatte, menschliches Problem geworden war. Hier dagegen bedeutete diese moderne

Empfindungsweise schon mehr ein selbstverständliches Faktum, das weder verkündet, noch ergründet zu werden brauchte; deshalb pulsierte sie auch unmittelbarer, urwüchsiger in den betreffenden Dichtungen — und diese selbst waren ein wichtiger Schritt weiter in der Erkenntnis der modernen Menschennatur, wie sie sich unter den veränderten neuzeitlichen Lebensbedingungen langsam entwickelt hatte: durch die Einwirkung technischer Errungenschaften, unerhörter Erfindungen, ungeahnter Entdeckungen; aber auch neuer Genussmittel, neuer Stimulantia; u. s. w. . . .

Dass die Dichter der Seele um der Seele willen, die Dichter des Ewigen im Menschen, sich mit so besonderer Liebe um den feinsten Extrakt des Zeitlichen, Körperlichen bemühten, hatte im letzten Grunde wohl seinen Ursprung in einem Hass gegen dasselbe. Sie hatten erfahren, dass sie, ob sie nun wollten oder nicht, mit seinen sehr realen Werten rechnen mussten, um den irrealen ihrer schweifenden Seherträume beizukommen . . . da wollten sie denn das Aeusserliche wenigstens so gross wie möglich, so bedeutend wie möglich sehen — in Dimensionen, die ihrer kosmischen Weltanschauung wenigstens annähernd würdig waren! Und sie wischten für sich die engen bürgerlich begrenzten Gesichtskreise ihrer Mitwelt

aus, gewöhnten sich, das Alltagsleben in seinen kleinen und kleinlichsten Aeusserungen zu verachten: weil es zu arm war, um seinen Zeitsinn — der doch in ihm beschlossen lag und den sie selbst, durch die Steigerung zum Weltsinn, hergestellt hatten — selbst ausdrücken zu können: lernten aus demselben Grunde auch die »banale, seelenlose« Kunst dieser Zeit, den materiellen Naturalismus, verabscheuen, der ja in seiner letzten Konsequenz an derselben Unfähigkeit litt.

Das vom allgemein-kulturpsychologischen Standpunkt Wichtige an solcher Abkehr von dem offiziellen Zeitbild ist natürlich der Effekt: dass es thatsächlich möglich war, aus den zahllosen Widersprüchen zwischen der allerengsten, beschränkten Lebensauffassung, wie sie der Durchschnittsmensch von heute noch hat, und der weiteren, modern-wissenschaftlichen derselben Zeit eine neue künstlerische Anschauungswelt organisch zu gewinnen.

Dabei verleugneten die betreffenden Dichter doch nie das Element ihrer Abstammung, nie das, was sie traditionell mit ihren Vorfahren, mit der langen Ahnenreihe überkommener Empfindungen verband. Ich erinnere nur, wie stark das Landschaftsmilieu der engeren Heimat in ihren Werken zu leben pflegte. Sie zeigten oft, im Untergrunde,

geradezu, inwiefern ihre modern-europäische Gesinnungstüchtigkeit nur eine Modifikation desselben Geistes war, der über der Scholle des Mutterbodens schwebte — einst, da sie noch daheim im Winkel sassen, freudig angstvoll dem Wachsen ihrer Jugend lauschten und dem Rauschen der ersten Flügelschläge ihrer Seele! . . . derselben Seele, die später, erstarkt zur Schöpferkraft, sich hinschwingen sollte zu den Offenbarungen der Weltseele in der Menschenseele . . .

Denn schliesslich war ja doch das einzige Mass, mit dem die Dichter der Seele die Phänomene des inneren Seins massen, immer die eigene, die Individualseele und ihre ganze psychophysiologische Methode nichts als eine autoanalytische.

Die Energie, mit der sich ihr Dichterblick anspannte, um im bleichen Innenleben hinter Masken Gesichte zu sehen, von denen sie das vorgezeichnete Schicksal ablesen durften, musste ihre Kraft stets erst an dieser Individualseele geprüft haben. Ueberhaupt: die Fundamentalerfahrung, dass es etwas gab, das nicht Hirn allein und nicht Nerv allein war, eine okkulte Synthese von beiden vielmehr, dass es die Seele gab, resultierte aus einer ursprünglichen Selbsterkenntnis, Selbsterfühlung. Das Gesetz, das sie dort in dieser Seele wahr-

nahmen, projicierten sie dann auf ihr Schaffen, belebten mit ihm die einzelnen Menschen der jeweiligen »Handlung« und gaben dieser selbst so die Gesamtseele. Dabei blieben diese Menschen immer noch Sie, die Dichter der Seele, selbst; und die »Handlung« war nichts als die Spiegelung eines Stückes Menschheitsseele in der Ihren.

Daher das Urpersönliche dieser Dichtungen — das Gesteigert-Persönliche, das Nur-Individuelle und nicht selten Untypische!

Ich weiss: es ist die höchste Dichtergabe, auch noch mit anderer Leuten Augen sehen zu können . . . nur der kann in allen Beziehungen vollkommener Schöpfer sein, dessen Blick objektiv und subjektiv gleich stark und gleich scharf entwickelt ist, in die Breite schweift und sich zugleich in die Tiefe bohrt. Aber in manchen Fällen darf man den Mangel einer einseitigen Ausbildung der dichterischen Sehkraft — nach welcher von beiden Seiten ist gleich — nur stillschweigend konstatieren. Dann nämlich, wenn die jeweilig anderseitige, soweit sie überhaupt vorhanden, nicht allzusehr in Mitleidenschaft gezogen, nicht geradezu zurückgeblieben und verkrüppelt ist: wenn die Umsetzung der objektiven oder subjektiven Art des Dichters immer noch organisch bleibt: wenn die Umsetzung der ersteren nicht erstarrt und die der letzteren nicht zerfliesst. Dass die

einseitige Ausbildung der Objektivierungsfähigkeit die subjektiven Elemente erdrückte, erstickte, den betreffenden Werken den lebendigen Atem ausblies, war stellenweise der Fall des materiellen Naturalismus. Dass Dichter das Leben nicht geben wollen, wie es subjektiv und objektiv ist, sondern nur, wie es ihnen subjektiv scheint und dass dabei diese Tendenz ausartet, dass schrankenlose Lyrismen wie Unkraut aufwuchern und lange Strecken überziehen, ist nicht selten der Fall des spirituellen Naturalismus. Der Art-Unterschied ist nur der, dass man es dort höchstens mit interessanten, aber zu toten Dingen herabgewürdigten Dokumenten, hier mit den Aeusserungen eines interessanten Individuums zu thun hat, die zum mindesten als psychologische Momente noch hohe Beachtung verdienen. Und der Wertunterschied: dass der materielle Naturalismus in Folge der unverhältnismässigen Betonung des künstlerisch bändigenden Elementes das dichterisch-schöpferische geradezu ausschalten musste, während der spirituelle an sich zwar durchaus von dem Dichterischen getragen ward — aber so stark, dass das Künstlerische sich von selbst einstellte. Seine Form war nicht die eines vorgeschriebenen Stils. Aber sie deckte sich mit dem Inhalt, den sie ausdrücken sollte, weil sie dieser Inhalt selbst war, — weil sie

die Persönlichkeit war, in der der Inhalt übermächtig geworden und der sich nun autonom losriss. Und da es ja die Notwendigkeit mit sich brachte, dass das Aeussere in fester Beziehung zum Inneren, das Leibliche zum Körperlichen, das Zeitliche zum Ewigen stand, waren auch Natur und Kunst in den Dichtungen der Seele stark durch und mit einander verbunden. Man kann infolgedessen diesen Dichtungen — ich deutete schon darauf hin —, trotz der in ihnen angewandten analytischen Methode, eine gewisse synthetische Wirkung nicht wohl absprechen. Freilich hat hier der Begriff »Synthese« — gerade so wie vorher bereits der Begriff »Inhalt« — einen ungewöhnlichen Sinn: Man erinnere sich: sie wurde nicht durch den harmonischen Ausgleich verschiedener Weltanschauungen hergestellt, wie sie sich in einzelnen Repräsentanten bekundeten, sondern durch die Macht einer einzigen Weltanschauung, die die des betreffenden Dichters und gewissermassen mit ihm identisch war — die mit ihrem Geiste das jeweilige Werk bis in die letzten Einzelheiten durchtränkte und es in seiner Ganzheit in eine einzigeinheitliche, durchaus eigentümliche Stimmung tauchte.

Unter einander sind die Weltanschauungen der Dichter der Seele natürlich durchaus

verschieden. Man denke nur, wie anders die Empfindungen sind, die wir haben, wenn der blosse Klang ihrer Namen an unser Ohr schlägt . . . wie anders es ist: ob wir an Huysmans denken, oder an Maeterlink . . . an Ola Hansson, oder an Przybyszewski, der als der einzige von denen, die den Naturalismus durch seine seelische Vertiefung in Deutschland überwanden, meine Aufgabe in diesem Zusammenhange tangiert. Aber gemeinsam ist ihnen allen als Phänomen: dass die äussere stoffliche Anschauung der Erscheinungswelt ihren Schöpferwillen nicht genügte, dass sie sich bemühten, das innere Sein der Dinge, ihren Sinn, ihre Seele zu erkennen und diese mit Ihrer Seele zu einer Einheit zusammen zu schmelzen suchten . . .

Stanislaw Przybyszewski.

Es giebt ein gemeinsames Charakteristikum: jener Gefühlsgehalt, der als einziges treibendes Moment — mehr oder weniger heftig — in den Dichtern der Seele nach Auslösung durch die Kunst verlangte und sich selbst, als Lebens- oder Weltanschauung, den zureichenden Ausdruck abrang, war durchweg negativer Art. Mochte er sich noch so verschieden äussern: als unstillbares Erlösungsbedürfnis nervenwunder Sinne — als Flucht vor der Wirklichkeit in eine geklärtere Atmosphäre — als jagende Angst heimloser und doch so ruhebedürftiger Gefühle. —

Doch hat keiner die Bejahung des Daseins und der Daseinskräfte unsäglicher missachtet, keiner hat sie wilder verleugnet oder unbändiger verhöhnt, wie der Dichter, dessen ganze Daseinsauffassung ein fanatischer Glaube an den Schmerz als an das Ewige

im Menschen und in der Menschheit ist: wie Stanislaw Przybyszewski.

In ihm scheint Satan selbst, der der Herr des Lebens ist, weil er ihm unaufhörlichen Untergang gebietet, der den Menschen das Licht brachte, indem er es in Strömen von düsterem Blut über die Erde goss — Lucifer scheint unter die Schaffenden von Heute gegangen zu sein: um als Dichter dem alten urewigen Gott, von dem er einst abgefallen, mit einer schauerlichen Gebärde all die Schrecken und Nöte zu weisen, sie ihm mit dröhnender Wortmacht ins Urgewissen zu rufen: all das wilde Elend, den wüsten Jammer, die irrsinnige Verzweiflung, alles, alles, was seit jenem Tage, da mit der Sünde das Verderben über unser armes, wissendes Geschlecht kam, auf Erden zerwühlt, zerfetzt, zerrissen worden ist.

Wenn wir Przybyszewskis Dichtungen lesen, breitet sich dieses Leben wie ein ungeheures Sodom vor unseren aufgeschreckten Sinnen: Unten, die Menschen, sieht man in dumpfer Qual vor sich hinbrüten, trauernd ihr Haupt verhüllen — oder man sieht sie in Zuckungen auf dem Boden liegen und die Erde aufkrallen, sieht, wie sie in orgiastischen Ausschweifungen die Delirien ihrer Verzweiflung zu übertäuben oder durch freiwillige Martern noch zu vergrössern suchen ...

Darüber aber ein Himmel, schwer und drückend, gefärbt von dem düsteren Glimmer einer Fäulnis, die sich jeden Augenblick in ein Meer von Feuer entladen könnte: die ganze Menschheit zu verbrennen!

Nur zuweilen ist es, als schlössen sich des Dichters Augen vor diesem ungeheuren Untergang: wenn er ihm zu alltäglich und von allzu lärmendem Geräusch geworden ist . . . Dann reckt sich sein bäumender Leib, das Haupt wächst, schwillt mächtig an, und Er horcht dem dumpfen Brausen der Ewigkeit. Das grosse Leid der Menschheit scheint sich in seine Seele entkörpert zu haben; und nun klagt es in ihr, zeit- und raumlos geworden, und weint mit den stöhnenden Winden das Lied der Trauer, das allein nie sterben wird. Gegen den taumelnden Aufruhr ist dann in seiner Melodie eine Ruhe, die fast schon den Klangschatten von Glück hat . . . von dem monotonen, trostlosen Glück der Sehnsucht, die von vornherein verzichtet und nichts will als den Wahn: in dem Spiegel der Unmöglichkeit silberblasse Träume wandeln zu sehen.

So ist, in Wirklichkeit und Vorstellung, der Schmerz das einzige Gesetz des Lebens für Przybyszewski — und Rausch das einzige Mittel, durch das er vielleicht, für Augenblicke, vergessen werden kann: der Rausch

wilder Ekstase und der Rausch stiller Melancholie, die fast schon Sentimentalität ist — der Rausch der empörten Sinne und der schmachtenden, die den Kampf in der Realität aufgegeben haben und nur in Phantasieen zu leben vermögen.

Und aus beiden, aus Ekstase und Melancholie, ist Przybyszewskis Kunst geboren, hat sich ihr überschwenglicher Rhythmus gebildet: wie er sich krampfhaft aufbäumt, dann wohl jäh in sich zusammenschlägt . . . eine kurze Weile leise, innig, mit der Inbrunst des Gebetes dahinschmilzt... um gleich darauf wütender noch empor zu rasen, gepeitscht zu den grässlichen Verrenkungen durcheinander wogender Dissonanzen . . . Und Rausch muss diese Kunst wiedergebären — oder sie wird wirkungslos sein: Höchste Selbstvergessenheit in trunkenen Sinnen, Auflösung in reines Gefühl, Nicht-Ich-Bewusstsein: das ist es, was sie erzeugen muss!

Denn sie ist ja nicht da, um uns unser Leben bewusst zu machen und uns gerade dadurch über das Furchtbare seines Schicksals hinwegzubringen, zu beruhigen, ihm gewachsen zu sein . . . Nein: in einen Wirbel will sie uns ziehen, wo unser wissendes Gehirn keine Zeit zu den bohrenden Gedanken hat, die das vegetative Sein so tief ver-

wunden und mit den qualvollen Leiden einer langsamen Verblutung töten . . . Ein Betäubungsmittel für die Schmerzen unserer inneren Zerrissenheit will sie sein, wie sie dem Dichter selbst ein Beruhigungsmittel ist.

Denn das ist ja das Furchtbare an dem Typus jenes modernen Individuums, dessen prototypische Repräsentation Przybyszewski wie kein anderer unter den Dichtern der Seele vorstellt: Gefühl und Gehirn sind von einander gelöst — das Gefühl agiert und reagiert nach wie vor instinktiv, autonom; aber das Gehirn ist vorausgeeilt und arbeitet hastig, nicht mehr mit der Ruhe naiver Unwillkürlichkeit, sondern getrieben von den Raffinements seines überhitzten Bewusstseins. Die Lust des einen löst im anderen beständige Leidempfindungen aus, — und umgekehrt! Die alte Harmonie beider ist gelockert. Und noch haben sie einander zu keiner neuen Einheit anpassen können, die allein den vollen ganzen Menschen bedingen kann, der ein Wille, in gleicher Weise ein Gefühlswille und ein Gehirnwille ist . . . die einzelnen Bestandteile irren schwärmend durch den Organismus, rasen gegeneinander und veranlassen mit unfehlbarer Gewissheit eine Tragödie, wo sie einander auch treffen mögen: weil immer etwas fehlt, weil immer

ein Bestandteil in einer zu schwachen Potenz entwickelt ist, um mit einem anderen den Ausgleich herstellen zu können.

Der Schmerzgehalt solcher Tragödien im modernen Individuum und der Rauschgehalt, mit dem es sich über die eigene Zwiespältigkeit hinwegzusetzen sucht: das ist der Gefühlsgehalt in Przybyszewski — das ist das Thema, das der Dichter immer wieder variiert hat, indem er nachwies, inwiefern es in dem seelischen Leben der Menschen beschlossen lag, die er vorführte. Daher die Verwandtschaft dieser Menschen untereinander . . . daher auch die innere und äussere Aehnlichkeit der einzelnen Dichtungen! Denn diese Menschen sind alle Przybyszewski selbst: nicht nur die verschiedenen »Ich«-Träger der »Handlung«, nicht die Falk und Gordon, die die Produktion von Schmerz- und Lustempfindungen bei jener permanenten Reibung von Gehirn und Gefühl unmittelbar manifestieren — nein: auch die anderen Inkarnationen der Adam- resp. Evaseele, die nur mittelbar von diesem Reibungsphänomen Zeugnis ablegen können: als dem distinktesten Merkmal des letzten Entwicklungsstadiums, das die Menschheit in ihrem inneren Sein durchmachen musste, um wieder einmal einen Schritt über sich hinauszuthun!

So könnte, müsste man dem ganzen

Werke Przybyszewskis den Titel geben, den er selbst, vielleicht in richtiger Vorausahnung der Aufgabe, die seiner harrte, schon den beiden ersten schmächtigen, doch ausserordentlich inhaltreichen und wichtigen Heften über »Chopin und Nietzsche« und über »Ola Hansson« vorschrieb: »Zur Psychologie des Individuums«!

Die gesamte spätere Produktion des Dichters, alle seine Novellen, Romane und prosarhythmischen Balladen sind nichts als Untersuchungen, die er direkt oder indirekt anstellte, um die Umwälzungen im Naturell des zeitgenössischen Menschen zu ermitteln; nur dass er eben keine Individualitäten mit einer ganz bestimmten und allgemein bekannten künstlerischen Physiognomie mehr nahm, sondern selbst Individualitäten schuf und an ihnen mehr reinmenschlich offenbar machte, was vom Gestern der Seele über ihr Heute zum unbekannten Morgen drängt.

Es ringt in diesen Dichtungen der dunkle Wille, die Gegenwart in ihrem Schwerpunkt, ihr spezifisch Neuwertiges, Kulturelles zu erfassen; freilich mussten dabei neben den ewigen, den wirklich seelischen Werten, immer sehr viel zeitlich-vergängliche, am Stoffe haftende gehoben werden, die ja als »Mittel« zu den ersteren dienten. Leider

war Przybyszewski gezwungen, sich ihrer, um seine Zwecke zu erreichen, in einer unverhältnismässigen Ueberzahl zu bedienen: das blieb dann nicht ohne Rückwirkung auf den Wert seiner Kunst und drückte deren Zukunftsberechtigung in einer wesentlichsten Bedingung herab. Doch davon später! Hier für mich ausschliesslich wichtig ist, dass es innerlich des Dichters Bestreben war, vom Zeitlich-vergänglichen los und zum Ewigen hin zu kommen — die tiefsten Ursachen und die weitesten Wirkungen zu erahnen, zwischen denen sich das Noch-Inkonstante der Zeit schwankend regte: das Unbegreifbare geheimster Kräfte, alles, was sich erst in künftigen Tagen dem Bewusstsein enthüllen und damit als unsterblich erweisen wird. Hinter die Thatsachen wollte er sehen . . . jene schwarze Grenze überschreiten, die das, was bereits Logik und gelöstes Rätsel geworden, von jenem Reiche trennt, in dem sich die Keime des Werdens befruchten, die Gründe zeugen und langsam zu Erscheinungen gebären. Dort allein konnte sich der Durchbruch des ganzen Evolutionsprozesses, das ist: die Manifestation dessen vollziehen, was Przybyszewski Seele zu nennen pflegt . . . dort allein wuchs ja das Instinktive, das Embryonale, wodurch jeder, auch der unscheinbarste neue Werdeprozess mit allem

seither organisch Geschehenen noch verbunden ist und, wenn man zu ihm hinabsteigt, sich Gesetzen gehorsam zeigt, die vom Urgesetz sind: wie es in den visionären Zuständen der Ekstase wohl noch — in den halluzinatorischen Momenten des künstlerischen Schaffens, im Elan des Geschlechtes — von uns wahrgenommen werden kann, weil dort alle individuelle Veranlagung sich ursprünglich dokumentiert, gewissermassen chaotisch, und mit vulkanischer Gewalt am ehesten etwas vom mystischen Grunde unseres Seins heraufgeschleudert wird. Und so bemächtigte sich Przybyszewski denn auch in allen seinen Dichtungen mit besonderer Vorliebe des exuellen Phänomens im Menschen und des künstlerischen, wie es für seinen Auffassungsglauben religiöser Natur ist; fast jedes Individuum, das er vorführt, hat mindestens in einem von beiden seine Wurzel, seinen nährenden Lebenstrieb. Die Durchschnittsäusserungen der Oberfläche waren natürlich nicht zureichend, kamen eigentlich für ihn überhaupt nicht in Betracht: die Gesundheit von morgen pflegt sich ja zunächst immer als Krankheit von heute zu äussern; und am spürbarsten an anormalen Menschen, jenen Uebergangsmenschen, in deren Seele die allgemeine Zeitumwälznng zerstörend thätig gewesen ist und, anstatt einen harmo-

nisch geschlossenen Innenkomplex zu produzieren, einen Zustand vielfältiger Zerrissenheit zurückgelassen hat. Daher das Seltene der Fälle, die Przybyszewski analysierend vorführte . . . das Ueberreizte, Schreckhafte, nicht selten zum Gespenstischen Hinaufgetriebene!

Gleich die erste Novelle: »T o t e n m e s s e«, die er jenen beiden erwähnten Studien nachschickte, war in Sexualmystik wie eingehüllt. Przybyszewski zeigte darin einen Menschen — Seinen Menschen, Sich — in einem Stadium, wo das Gehirn selbstherrisch geworden und sogar das kondensierteste aller Gefühle, das Geschlecht, erstickt hatte; noch sucht er es hie und da aufzurütteln, in wüsten Orgien emporzupeitschen. Aber vergebens: das masslos gesteigerte Bewusstsein des »verlängerten Rückenmarkes« keilt sich immer wieder dazwischen und wirft den ganzen künstlichen Aufschwung schlaff in sich zurück. Das wäre weiter nicht schlimm: wenn das Gehirn, auf sich selbst angewiesen, seine Existenz und das eigene Herrschertum auch behaupten könnte. So aber ist der Zusammenhang mit der vitalen Kraft durchbrochen, die das Gehirn speisen muss — der nährende Quell ist zugeschüttet, der ganze Organismus langsamem Siechtum geweiht: und dieses Opfer, das das junge, zarte, letzt-

geborene Kind der unerbittlichen Mutter darbringen muss, seine Weihe und Heiligung ist der Inhalt der Dichtung . . . Langsam und furchtbar ist der Untergang. Der Konnex mit der Erscheinungswelt geht dem Gehirne verloren und diese selbst teilt sich ihm in eine wirkliche und eine unwirkliche. Die Vorstellungen, die sich an die zweite knüpfen, wachsen ins Riesenhafte, Ueberdimensionale, rücken die anderen, die sich mit der ersten wirklichen verbinden, so weit . . . weit zurück, in eine Perspektive, die alles lächerlich verkleinert und das äussere Leben zu einem thörichten Spielzeug zusammenschrumpfen lässt, das patzig mit idiotischer Würde aufgebaut dasteht, aber von einem Atemzuge Gottes umgeblasen werden kann. Kaum ist es noch wahrnehmbar, dann und wann, in Momenten halbwachen Bewusstseins . . . Ueber ihm aber schwelgt das Gehirn ordentlich in seinem Grössenwahn, schweift ausgangs- und ziellos in den unermesslichen Räumen orgiastischer Phantasieen . . . schiesst abgrundtief hernieder, wirbelt jauchzend wieder hoch, mit dem wiehernden Gelächter des Irrsinns. Dazwischen wohl noch einmal jähes Besinnen . . . schaudernde Erkenntnis, dass das ja das Ende sei . . . und dann kommt es denn auch: aber ruhig, fast versöhnend, mit der eisigen Klarheit eines

Sterbens, das weiss, dass es nur Metamorphose ist. Und so geht das Individuûm, giebt sich dem Sein zurück, das in ewig wechselnden Geschlechtsfunktionen neues Leben schafft — giebt sich dem Geschlecht zurück, von dem es ehemals genommen worden ist und an dem es zu Grunde gehen musste, weil es das letzte morbide Glied einer Linie war, die in sich selbst ausgelaufen — weil es nichts über sich hinausschaffen konnte in der Gebrochenheit seines Mannestums: im anorganischen Leben wird es die Synthese finden, die ihm im organischen versagt war: das ist der keusche Trost der »Totenmesse«.

Ein sehr abstrakter Trost: dieses Wissen um die Einheit aller Dinge im Untergange; aber zweifellos von starker Resonanz in der modernen Psyche. Ihm stellte Przybyszewski einen weniger philosophischen, aber dichterisch-religiösen Trost in seiner zweiten Novelle: »Vigilien« entgegen: den Glauben an die Sehnsucht — wie er denn auch das Individuum der »Totenmesse« mit modern-naturwissenschaftlichen, das dieser »Vigilien« dagegen mit künstleriichen Qualitäten ausstattete. Die Art, in der der Dichter die Sehnsucht verkündete, war natürlich fern von aller Lebensbejahung . . . aber mit dem Glauben an diese Sehnsucht konnte doch

unter Umständen das Leben ertragen, ja! sogår Zielen schwellend zugetragen werden. Das Beispiel, das Przybyszewski in der neuen Novelle — wiederum durch »Seinen« Menschen — gab, bewies es. In diesem Individuum wacht noch eine Potenz zum Weibe . . . das Weib ist ihm sogar, was es dem Individuum der »Totenmesse« nicht sein konnte: die Gleichgewichtserhalterin, ohne die der Mann unfehlbar ausgeglitten wäre; freilich bietet sie ihm kein organisches Gleichgewicht, die feminine Ergänzung seines maskulinen Lebenswillens, keinen Lebenszweck, ein künstliches Gleichgewicht vielmehr, ein Mittel, ein Narkotikum; aber immerhin zeigt doch das Glück, das er in mehreren Jahren mit ihr findet, dass er dem Leben noch nicht verloren ist. Da geschieht es, dass die Geliebte von ihm gleitet . . . einem anderen zu. Und er bleibt einsam zurück mit seiner quälenden Erinnerung, einsam mit seinen fiebernden Verlangen: Bei diesem Zustande setzt Przybyszewski ein. Die Schilderung seiner allmählichen Entwicklung ist der Inhalt der »Vigilien«, die wie ein einziges grosses Lied der Sehnsucht sind. Vielleicht — ein Todeslied! Denn in seinem Untertone klingt etwas unendlich Müdes, etwas Trostloses, Verzweifeltes. Es spannen sich die Akkorde zu einer tiefen stillen

stillen Ruhe, zu einer himmelsseligen Milde, in der die Worte weich dahinfliessen, wie in einem Nietzscheschen Dithyrambus. Nur, dass die schmerzzitternde Heiterkeit Zarathustras mehr aus einer nervös geistigen Stimmung geboren ward, während es hier das körperlichere Leiden der Sinne ist, das diesen Ton angiebt, der so viel vom Kultus hat und daran mahnt, dass Przybyszewski ausser von den Bluttraditionen dekadenten Polentums noch von den Ueberlieferungen der strengsten katholischen Gefühlswelt erfüllt ist . . . Es klingt oft, als müsse die rhythmische Pracht der Worte den beruhigenden Tonfall des Gebetes ersetzen . . . wie in diesem wunderbaren Lyrikon, das ich mitteilen will, um eine Probe Przybyszewskischer Diktion zu geben:

„Auf meiner Seele trauerflorumflossenen Acker fiel eine blasse Rose herab.
Ich weiss nicht, welchen Engels Hand sie mir zugeworfen, ich weiss nicht, welcher Lebenssturm sie mir zugeweht hatte.
Ist sie auf Gräbern im Schatten düsterer Trauerweiden geboren? Ist sie aus bleichen Strahlen längst erstorbener Welten gesponnen? Floss sie zu mir her auf silbernen Todeswellen weicher Nebeldünste?

Auf den weiten Acker meiner Seele
ist die blasse Rose gefallen."

Und es ist, als sei die Geliebte gar nicht gegangen, nicht treulos geworden ... als sei nur ihr Leib gestorben und die Seele in Ihm wieder auferstanden. Sie ist keine Weibseele mehr: sie ist ER, sie ist auch Seine Kunst ... eine Einheit, in der eine neue Welt auf den Trümmern der alten beschlossen liegt, eine schönere, sonnenhaftere Welt, in der Kain im Menschen und Abel im Menschen, Erkenntnis und Sinneneinfalt, Sünde und Heiligkeit, Untergang und Auferstehung eins geworden sind. Und der Mensch wird — nicht in den »Vigilien«, aber in einer wesensverwandten dritten Novelle aus jener Zeit: »Himmelfahrt« — der Mensch, der eigentlich Satan ist, wird zum Engel der Morgenröte, der die Finsternis überwunden und über dem Leben steht: hoch emporgereckt mit beiden Armen, mit blutunterlaufenen Augen und wildem Blick, mit frohjauchzendem Munde — — der Ueberwinder, der Sieger, der Strahlende —

Doch das sind Träume — Träume, die vielleicht bei Przybyszewski seltsam anmuten, dabei aber nur die zugehörige Kehrseite seines Wesens darstellen; wenn man will: die lyrische Ergänzung des Epikers, wie er

sich in der »Totenmesse« ankündigte. Denn in diesen Träumen wird ja — ich deutete schon darauf hin — das Leben nicht minder verneint, als in den Schilderungen seelischer Niedergangserscheinungen. Im Gegenteil: wenn man sie auf die Ursächlichkeit prüft, grundsätzlicher noch, weil es eine viel, viel tiefere Verachtung aller Lebensbejahung ist, jenseits vom Ueberhaupt-Möglichen eine unwirkliche Welt in Wolken zu erbauen und ganz in ihr aufzugehen, als im Diesseitigen, Wirklichen die Lebensbejahung durch die Darstellung der furchtbarsten Daseinskämpfe zu widerlegen und ihren Toten dunkle Trauerlieder zu singen!

Wie beide Schaffenstendenzen in dem Dichter nur Aeusserungen der gleichen Seelenverfassung, des Schmerzes, waren, so wuchsen sie auch durch die ganze Entwicklung seiner Kunst, gleich Zwillingsgeschwistern . . . bedeuteten in ihren verschiedensten Variationen diese Entwicklung selbst. Bald stellte sich das Leben wieder her mit seinen Untergängen — bald sank es zurück und zeigte an seiner Stelle die fata morgana träumender Sinne. Bald wob sich die Stimmung der betreffenden Dichtungen aus dem schweren, florumhangenen Nachtschwarz der »Totenmesse« — bald aus dem leichten, mit krankem

Rosa beränderten Dämmerungssilber der »Vigilien« und der »Himmelfahrt«.

Eine wirkliche Entwicklung hat man mithin bei Przybyszewski überhaupt nicht; wenn man schon von ihr sprechen will, kann man sie höchstens in formaler Beziehung, und auch da nur sehr relativ nehmen. Denn Przybyszewski gehört zu den Dichtern, die der »Form« keine prinzipielle Bedeutung im Schaffen zuzusprechen vermögen, die keine besondere Aufgabe in ihr sehen, weil sie dieselbe immer mehr ihrem Herzen, als ihrer Hand überlassen. Vielleicht sind das die eigentlichen, die dichterischen Dichter, die »Poetenseelen« — die, welche am wenigsten von den Schaffensmotiven der anderen Künste, namentlich der Malerei, versucht sind. Woher dann bei umgekehrten Verhältnissen die Ausnahmestellung gewisser bildender Künstler, des Przybyszewski so verwandten Edvard Munch etwa, herrühren mag! Schöpfernaturen dieser Art wissen, mögen sie nun einer Kunstgattung angehören, welcher sie wollen: wenn alles das, was in ihnen gärt, sich einmal losgerungen, losgerissen hat, und sprachlicher Ausdruck geworden ist, dann wird das Unbedingte, Zwingende, Echte an dieser Seelenbrandung sich auch diesem Ausdruck beigemischt haben und auf seelisch sympathisierende Naturen seine Wirkung üben.

An sich ist die Auffassung schön wohl, aber immer sehr gefährlich, weil sie immer sehr jugendlich ist: die Kraft, mit der die betreffenden Kunstwerke herausgeschleudert werden, hält meist nur für eine gewisse Zeit vor — und hernach, wenn die überschäumenden Sinne den ersten Schwung eingebüsst haben, ist der regulierende Geist nicht geschult genug, um das grosse Selbstverständliche der Form aus eigenem Vermögen zu finden. Stürmer und Dränger haben in der Geschichte der Künste diese Lehre sehr oft gegeben. Und Przybyszewski, denke ich, wird sie uns wohl auch nicht vorenthalten. Noch kann man allerdings bei diesem Dichter von keiner Stagnation reden — Noch hat er immer wieder weiter gewusst und, trotzdem er ja ausschliesslich seine ersten Themata, Seine Themata wiederholte, an sprachschöpferischer Macht wenn auch sicherlich nicht gewonnen, so doch auch eigentlich nicht eingebüsst!

Das ist um so auffallender, als der Versuch jener formalen Bereicherung seiner Methode, den er in seinen Romanen unternahm — dem dreiteiligen Cyklus »homo sapiens«, der übrigens eine Art europäische Fortführung von Conradis »Adam Mensch« ist, und den »Satanskindern« — als jener Versuch eigentlich fehl schlug. Er

wollte in diesen Dichtungen aus den allgemein-zeittypischen Zuständen, die er vorher analysierend aufgedeckt hatte, Typen, wirkliche Typen entwickeln — Menschen bilden, die nicht nur blossgelegte Seelen, sondern von Fleisch und Blut waren. Dass sie dabei immer noch Seine Menschen blieben, hätte natürlich weiter nichts geschadet — — Individuen, wie er sie nun einmal liebt: mit dem schmerzhaften Zwiespalt in der Seele, dem Riss zwischen Gefühl und Gehirn — Individuen, denen mit dem Willen die bewusste Lebensdirektive verloren gegangen ist, denen das Dasein nur ein erkanntes oder unerkanntes Experiment ist, um die seelischen Machtfragen, die sich aus dieser Einbusse herleiten, in irgend einer Weise, zum Untergang oder zur Behauptung ihrer Persönlichkeit, zu lösen —. Aber es gelang Przybyszewski nicht, ihnen ihr individuelles Temperament zu geben: sie blieben Zustände, belebte Analysen jener allgemein-zeittypischen Zustände. Nur: dass der Dichter jetzt nicht mehr so direkt in ihr seelisches Leben einführte, sondern die Phänomene der Gehirn- und Gefühlswelt mehr indirekt, mehr objektiv gab, von ihnen gewissermassen wieder »erzählte«, oder doch zu »erzählen« versuchte. Denn, wie gesagt, es gelang ihm nicht; nicht so, wie man es wünschen möchte. Die Fälle sind

selten, in denen man etwas von einer menschlichen Abrundung seiner Figuren spürt. So kommt in dem ganzen homo sapiens-Cyklus ausser dem Helden, Herrn Erich Falk, höchstens noch das kleine Mädchen, die Marit, und vielleicht, trotz ihrer skizzenhaften Anlage, die seelenstarke Olga heraus . . . Und in dem Roman von dem Satanskind Gordon ist es sogar eigentlich nur der junge Schwindsüchtige, der ein Fluidum um sich hat, das ihn menschlich spürbar macht. Dafür hat aber diese Dichtung in geistiger Beziehung eine gewisse Bewegung: das Weltbild, das Przybyszewski in ihr schauen lässt, ist weiter, weil sich eine Anzahl modern repräsentativer Anschauungen kontrastieren — man sieht so etwas, wie Gewicht und Gegengewicht. Allerdings scheint anderseits über dem Blick in die Breite der in die Tiefe verloren gegangen zu sein: die Aufschlüsse, die der Dichter über das Seelenleben seiner Menschen zu geben sucht, sind oft willkürlich, unzusammenhängend — das Ganze will nicht so recht organisch wirken und mutet hie und da dekomponiert an. Zumal wenn man es mit der einheitlichen Stimmung vergleicht, die in den drei Romanen des Cyklus lebt und von einer solchen dichterischen Wucht ist, dass man darüber vergessen muss, was der Künstler etwa gefehlt hat . . .

Przybyszewskis Schaffen hat eben nicht den gewöhnlichen Ursprung — hat gewisse Voraussetzungen, unter denen es genommen werden muss. Was nutzt es, Aussetzungen an ihm zu machen: etwa, dass der Dichter als Kompositeur nicht über die rechte Anspannungsfähigkeit verfügt, dass er als Stilist zuweilen von schludriger Hast ist?! Was nutzt es weiter, zu tadeln, dass die ewigen physiologischen Naturalismen, diese detailliertesten Beschreibungen von Fieber-, Nervositäts-, Monomanie- u. s. w. Zuständen auf die Dauer ermüden, dass es ärgert, zu sehen, wie jeder einzelne kleine Seelensplitter von der grossen Grundstimmung gelöst werden muss, um seinen Ausdruck bekommen zu können?! Przybyszewskis Fehler gehören so organisch zu seiner künstlerischen Persönlichkeit, dass sie unter Umständen geradezu den eigentümlichen Reiz seiner Werke ausmachen.

Man darf eben nicht solche Werke von ihm verlangen, wie sie nur die vollschöpferische Natur, die ausgeglichene und ausgleichende Natur produzieren kann: Przybyszewski ist nun einmal ein ausserordentlich stark, aber zu einseitig entwickeltes Temperament — doch gerade diese Einseitigkeit, diese Ausdehnungsunfähigkeit ist das Zeichen seiner starren Echtheit.

Er gehört zu den Vorbereitern, die nur

ein Gedanken-, ein Gefühlsziel haben — zu jenen, die die Entwicklung der Kunst immer wieder aufwirft, wenn sich die Entwicklung der Kultur in den Wehen einer neuen Epoche windet. Und weil sie aus einer Zeit rapidester Entwicklung, einer Zeit des Kampfes und der unregulierten Bewegung hervorgehen, ist ihre Kunst immer von diesem unruhigen Stil. Nicht wie eine göttliche Wiederholung des Lebens wirkt sie, sondern wie das ganz momentane ringende Sein selbst, mit all seinen offenen Fragen, all seinen noch ungelösten Rätseln, düstern Geheimnissen. Das Ewige am Irdischen ist diesen Dichtern zu geben versagt. Aber das Augenblickliche, und vielleicht seine Sehnsucht nach dem Ewigen, gelingt ihnen dafür um so unmittelbarer.

Ich habe gezeigt, wie beide Schaffenstendenzen auch die beiden Fundamentalstimmungen der Przybyszewskischen Dichtung sind, wie sich der Zeitdeuter in der »Totenmesse« ankündigte und in den Romanen später bestätigte — wie sich der Ewigkeitsseher in den »Vigilien« und der »Himmelfahrt« offenbarte. Aber auch die lyrische Linie hat er fortgeführt. Und ich glaube, wenn irgendwo, so liegt noch auf ihrer Bahn für Przybyszewski die Möglichkeit einer Bereicherung seiner Kunst. Dichtungen

wie: »De profundis«, »Am Meer«, »In hac lacrimarum valle«, »Sonnenopfer« mit ihrer teils sentimentalen, teils dekorativen Schönheit haben gezeigt, wie ungebrochen, wie ursprünglich heftig und rauschgeboren noch der Drang des Dichters ist, ins Unsagbare der Gefühle eine Brücke zu schlagen, eine Empfindungswelt aufzusuchen, die die Aeusserungen der Menschenpsyche auf das hin offenbart, was den Menschen noch aller Zeiten heilige Mystik war.

Freilich — auch von diesen Dichtungen wird man stets zu den Erstlingen seiner Muse zurückkehren, so lange man Przybyszewski lesen wird. Seine Kunst aber ist keine, die sich lange jung erhält; dazu ist sie zu stark an Uebergangserscheinungen gebunden! und möglich, wahrscheinlich ist, dass »man« gerade diese Erstlinge später nur als litterarische Kuriosität behandeln wird! Aber aus ihnen, die des Dichters Wesen in gleicher Weise am ursprünglichsten und am restlosesten ausdrücken, wird es auch dann wohl immer noch wetterleuchten und die Notwendigkeit hellmachen, die sie einst in unsere Dichtung warf: so gesättigt sind sie mit der Atmosphäre, die sich in ihnen entlud . . .

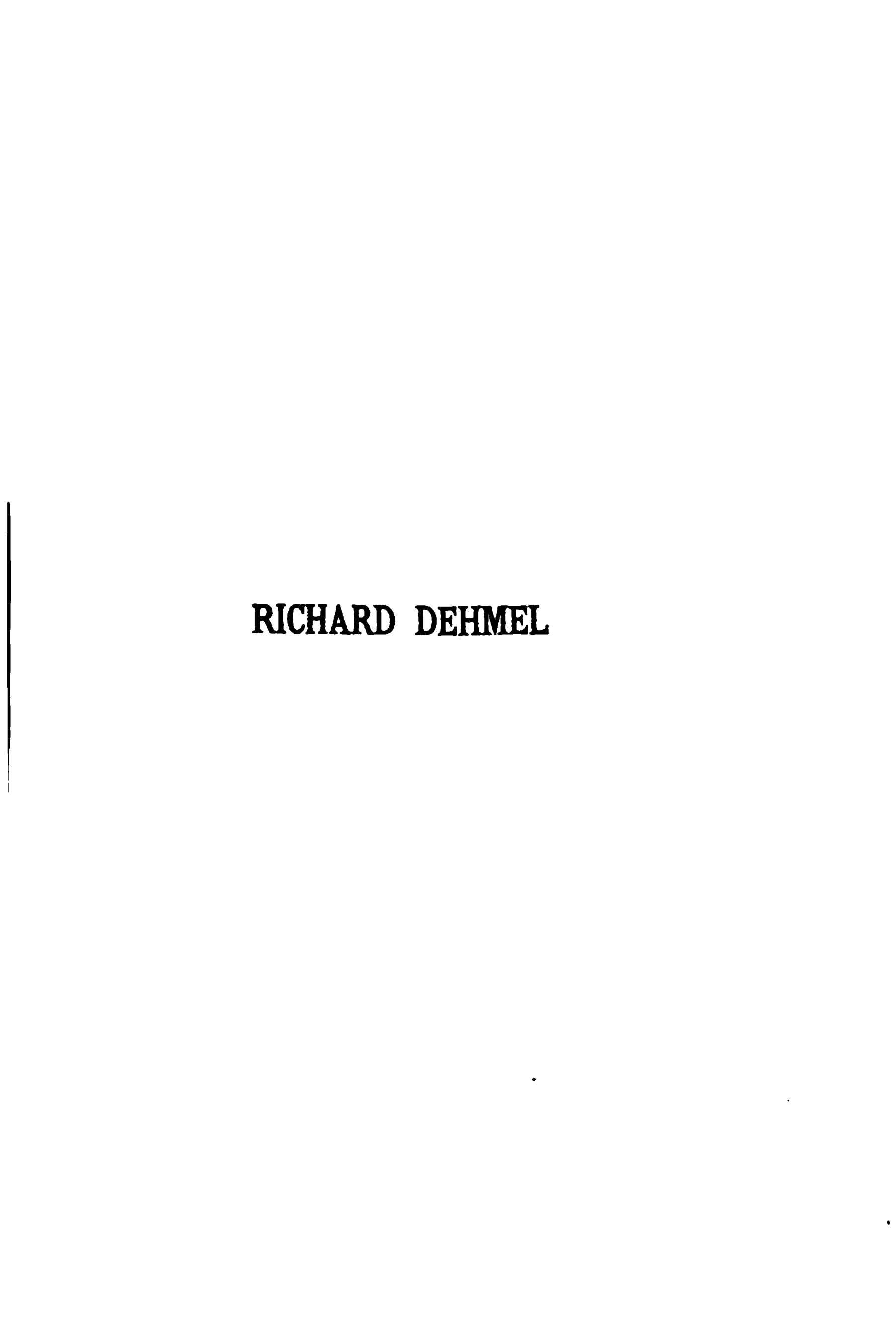
Und immer wieder werden sie die bewundernde Frage erzwingen:

Was muss das für eine Zeit gewesen

sein, die in ihrer Grundstimmung von einem machtvollen Hedonismus erfüllt war und dabei einen Dichter heraufwarf, der den Schmerz, nichts als den Schmerz predigte, der ihn mit einem so unerhörten Sprachelan besang und Rhythmen fand, die sich bald leise wiegend kräuselten, wie das Meer, bald stöhnten vor dem Sturme und dann im Wettergrau eines wütenden Orkanes zerwühlt wurden, der die Wasser peitschend zerreissen und mit Blitzen zerbrennen möchte.

Was muss das für ein Dichter gewesen sein, der in einer Zeit der weiten Weltfreude über seine Lippen nur Worte sandte, die qualvoller Sehnsucht, todmüder Trauer oder irrsinniger Verzweiflung entsprangen?!





RICHARD DEHMEL

Richard Dehmel.

Man muss Eines bedenken, wenn man die Kunstphysiognomie betrachtet, wie sie sich in den achtziger Jahren und zu Anfang der neunziger mit einer selten schnellen Deutlichkeit der Zeitphysiognomie entrang: die belebende Kraft, die herrisch die einzelnen Köpfe formte, äusserte nebenher noch durchweg etwas Negatives. Ich weiss, ein vorwurfschweres Wort. Aber es ist leicht, fast leichtsinnig von mir gebraucht, weil es nur in einer einzigen Beziehung, dem grossen zeitlosen Zusammenhangswerte nach, seine Berechtigung hat. Und da ich glaube, den, gerade den feststellen zu müssen, darf ich wohl von jenem Worte eine Anwendung machen, die gewissermassen historisch fundamentierend sein soll — darf's, ohne in den hässlichsten Verdacht zu kommen, in Dingen der modernen Literatur ein Pessimist zu sein. Im

Gegenteil: höchste optimistische Begeisterung und Dankbarkeit aus — hoffe ich — richtiger Wertschätzung des bis dahin Geschaffenen haben mich zu der Erkenntnis jenes negativen Momentes geführt. Und diese Erkenntnis ist für mich im Grunde nichts anderes, als die Ahnung eines positiven Momentes, eines noch positiveren, wie ich jetzt beinahe schon gestehen möchte. Beide aber sind nur die entgegengesetzten Ausdrücke für den einen tief gefühlten Wunsch: dass die Menschheit mit immer Grösserem von der ewig spendenden Kunst beschenkt werde, und dass die einzelnen Künstler nie aufhören möchten, nach diesem Grösseren zu streben. —

Also: »etwas Negatives ... dem grossen Zusammenhangswerte nach«! Ich habe früher gezeigt, oft nur angedeutet, ein paarmal aus Liebe sogar umschrieben, fast verheimlicht, wie ich das im Einzelfalle meinte. Es konnte etwas Nichtausentwickeltes sein, etwas Gebrochenes. Oder etwas Ueberentwickeltes, Zerfliessendes. Eine Einseitigkeit oder eine Zersplitterung, die dann beide meist auf die bekannte Diskrepanz zwischen Wollen und Können zurückzuführen waren und sich entsprechend als Unausgeglichenheit des Inhaltes und der Form äusserten. Dabei traten noch diese Möglichkeiten in Erschei-

nung: Entweder lag die Schuld im dichterischen Zweck beschlossen, lag an einer Weltanschauung, die dem Träger persönlich mehr sagte, als der Menschheit, und umgekehrt: die die Menschheit in einzelnen ihrer Glieder, die geistig leicht zu befriedigen waren, wohl mit blinder Begeisterung erfüllen konnte, aber den Träger, der nach noch höherem hinaus wollte, auf die Dauer leer lies. — Oder die Schuld lag an einem technischen Prinzip, das aus fixer Idee, obwohl es Mittel nur und künstlerisches Handwerkszeug sein sollte, zu diesem dichterischen Zweck, also Selbstzweck, geworden war und nun fortwährend an seinem eigentlichen Wesen irre ging. Selbstverständlich brauchte durch all das der unmittelbare Wert, namentlich der Wirkungswert der einzelnen Dichtungen nicht herabgemindert zu werden: Häufig übte geradezu die besondere Aeusserungsart jenes negativen Momentes höchst seltene Reize aus, wie sie im Persönlichen vorwiegend bei Nietzsche, Conradi, Scharf, Przybyszewski und im Stilistischen bei Holz, Schlaf, Hauptmann zu finden waren; während Liliencron, eben darum auch der Positivste von allen, in Beidem die äussersten Genüsse gab und nur insofern noch negativ bewertet werden musste, als er — wie ich gelegentlich ausführte — unfähig blieb, sein sinnlich

so kostbar Persönliches, seine ganze naiv-heroische Lebens und Weltanschauung hinauf zu ihrem höchsten geistigen Ausdruck zu führen.

Diese Dichter alle aber waren wie Fragen. Grosse, offene Fragen. Doch mit einer so machtvollen Sicherheit gestellt, dass man es zwingend herausfühlte: die grosse zugehörige Antwort kann nicht ausbleiben; und wenn sie — wie es ja das weise Geschick alles Menschlichen ist, dass es sich ewig mit sich selbst überbieten muss — in einer noch grösseren Frage bestünde!

Eine Verallgemeinerung, die hier nötig ist, wie man sehen wird, ergiebt die Aufgabe und damit auch das Wesen aller Aesthetik; wenigstens aller produktiven Aesthetik! Darauf kommt es an, dass der sogenannte »kritische« Blick nicht auf den immer schwankenden Augenblickswert, sondern fest auf den sicher in sich selbst ruhenden Dauerwert gerichtet wird. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich um einen einzelnen Schaffenden oder um eine ganze Generation, also um die Ermittelung und Vermittelung eines sich gerade ausbauenden Stiles handelt. Im letzteren Falle wird die Aufgabe nur schwerer, quantitativ, nicht etwa qualitativ schwerer, aber — da die Grösse des Widerstandes ja die Grösse des

Erfolges bedingt — auch dankbarer. Immer gilt es, in der relativen Gegenwartsstellung eines Werkes schon seine absolute Ewigkeitsstellung zu finden. Und weiter, diese Ewigkeitsstellung zu verkünden, sie begrifflich und begreiflich zu machen, sie näher und näher herbeizurücken. Die Aesthetik untersuche, vergleiche, bewerte — aber nur zu diesem höheren Zweck; nicht aus allen möglichen Tendenzgründen, um der Geschichtsschreibung etwa, der Philosophie, Psychologie u. s. w. dienlich zu sein. Sie ermittele die Entwicklungskräfte, löse sie in eine Grundkraft auf, führe zurück und erweitere, finde der Ursache die Wirkung und erkläre jede Wirkung wieder als eine neue Ursache. Und wenn sie stetige Gesetze festgestellt hat, dann leite sie — alles Werden ist ja eine unstetige Proportion mit beständig wechselnden Mittelgliedern — aus den jeweilig schon bestimmten die noch zu bestimmenden ab, die so das Bild zu seiner Ganzheit ergänzen!

Durch diese Aufgabe bekommt die Aesthetik ausser ihrer analytisch-philologischen Bedeutung auch noch eine synthetisch-ethische: sie fördert den beständigen Austausch von Dasein und Kunst, nimmt der Menschheit eine Thätigkeit ab oder macht sie ihr doch leichter, indem sie sie in den Fortschritten

ihrer sensitiven wie intellektuellen Selbsterfassung unterstützt, ihr freudigen Mut zu diesen Fortschritten giebt, ja! noch einen Genuss daraus wirkt und zeigt, wie wahr, gross und schön die vorbildliche Liebe ist, mit der schöpferische Menschheitsglieder ihrem Dichterberufe nachgehen: aus Gegenwart Zukunft, aus Zeitlichkeit Ewigkeit zu wecken!

Doch muss noch gesagt werden, dass eine solche Aufgabe von der Aesthetik erst dann gelöst werden kann, also erst dann eine Berechtigung hat, wenn die Menschheit jeweilig schon aufnahmefähig, überhaupt fähig ist, Dasein und Kunst in eine neue organische Beziehung zu bringen, das ist: beider gemeinsames Wesen zu erkennen und in ein Verhältnis zur Welt, zum Leben und zum Einzelnen zu setzen. Das Urteil über die Aufnahmefähigkeit, über den rechten Zeitpunkt, von dem ab die Kunst auf das Dasein so wirkt, wie sie wirken will und soll — dieses Urteil ist schwer und bleibt natürlich dem einzelnen Aesthetiker anheimgegeben. Die beliebte Auffassung, nach der das Dasein von der Kunst Gefühlskomplexe empfängt, die es gebieterisch in Gehirnabstraktionen umgewandelt zu sehen verlangt, reicht lange nicht zu. Zunächst giebt die Kunst selbst bekanntlich Bewusstseinswerte;

und dann zahllose Unwillkürlichkeitswerte, die sich dem Nicht-Aesthetiker, dem genussfähigen Laien ganz unmittelbar in Bewusstseinswerte umsetzen. Man hätte also mit jener Auffassung eine Aesthetik für den Einzelnen, die nicht von dem Genuss ausgeht, den ein Kunstwerk erwirkt, sondern von der Persönlichkeit des Geniessenden und seiner Fähigkeit, jene beiden Werte zu verstehen bezw. zu empfinden. Eine solche Aesthetik mag berechtigt sein, wenn sie einer Kunst gegenübersteht, die ebenfalls für den Einzelnen und nicht für die Allgemeinheit ist — gewiss, aber beide, Aesthetik und Kunst, dürften dann nicht mehr sein, als, im besten Falle, eine kostbare Liebhaberei. Nein: da über die Kunst nichts gesagt werden kann, was sie, in mindestens einer Beziehung, nicht über sich selbst auch sagte, muss man wohl nach einem gemeinsamen, keinem scheidenden Moment suchen, wenn man bestimmen will, welche Bedingungen ein Aesthetiker erfüllen muss, um sich davor bewahrt zu sehen, ein Progone oder, schlimmer noch, ein Epigone zu sein. Ein prinzipieller Entscheid gehört hier nicht hin. Doch glaube ich, dass man von dem Verhältnis eines Aesthetikers zu einer Zeit wie der unseren, die selbst weder ausgesprochen progonal noch epigonal ist, sondern in einem

festen starken Kulturtempo vorwärts drängt, wohl sagen kann: der Aesthetiker darf mit ruhigem Selbstgewissen an die Lösung jener Aufgabe herangehen, wenn er fühlt, dass die Menschheit den Glauben — der ja beides, sinnlich und geistig ist — an sich selbst gewonnen, dass sie es tief in sich erfahren und sich selbst bestätigt hat: ich bin eine beständige Entwicklung, mein Heute ist nichts anderes als mein Gestern und mein Morgen ... aber auf mein Morgen bin ich verpflichtet ... in ihm liegt meine Zukunft, wie in mir meine Ewigkeit liegt! — Unsere Zeit hat diesen Glauben. Und deshalb, denke ich, darf man zu der Aesthetik wohl das Zutrauen haben, dass sie sich nicht in Prophetie verflüchtigt, wenn sie festzustellen sucht, in welchem Grade die Art, in der dieser Glaube sich als Dichterwort manifestiert hat, Ewigkeitsberechtigung besitzt. — — — — — —

Die praktische Anwendung solcher Forderungen an die Aesthetik — die allein verhüten können, dass sie zur Kritik, das ist: zu einer Beleidigung des Schaffens herabsinkt — die praktische Anwendung auf die Kunstphysiognomie der achtziger Jahre und zu Anfang der neunziger führt nun mit einem gewissen Zwang zu der Erkenntnis, dass Richard Dehmel der erste war, der ein Lebenswerk schuf, das nur Antwort in

dem vorhin bezeichneten Sinne ist, weil es die Lebenswerke derer vor ihm bestätigt und derer mit und nach ihm bedingt oder, im Sinne der Verwandtschaft, Aehnlichkeit und des Gegensatzes, ergänzt.

Ganz im Allgemeinen: bei Dehmel liegt die Sammlung.

Die Linien, die formal wie inhaltlich neuwertigen, die irrenden, wie die zielbewussten, stärken sich, verdichten einander und laufen in eine Richtungsbahn zusammen, die von nicht gerade einfacher, aber mächtiger Bewegung ist: wie ein Strom, der sich in vielen schweren Windungen durch aller Herren Länder ergiesst, die Zuflüsse, die grossen und die kleinen aufnimmt, sich von ihnen in seinem Laufe auch wohl eine Wegstrecke lenken lässt, aber schliesslich doch allein zum unendlichen Meere kommt. Dehmel hat diese Uebergewalt der Urquelle. Und die Anderen sind nur wie solche Zuflüsse. Sie mögen aus dem weiten Flachlande kommen, oder von den hohen Bergen, durch Gegenden, die manch Einem, der je nach seiner Natur die Einsamkeit mehr liebt oder das Auf und Ab des Lebens, die Ruhe oder die Angst, die ernste Lieblichkeit oder den wilden Schrecken, lebensnötiger sind, genehmer, angepasster. — Aber der grosse Strom ist am Ende ihr grosses Grab. Denn

an ihm haben noch immer die gewohnt, sind ihn hinabgezogen, die nach der letzten Vollendung ihrer und aller Menschlichkeit verlangten. Und ich wüsste nicht, wo die Suchenden unserer Zeit ihrem Ziele näher kämen, wo sie es mächtiger vor sich sähen, als in dem Lebenswerke Dehmels.

Man kann die Bedeutung dieses Dichters auch in einem nüchternen Bilde geben: Man kann sagen, dass er den Längs- und den Querschnitt unserer Kulturentwickelung gezogen hat. Das würde etwa heissen: Dehmel brachte jenes Proportionsverhältnis, in dem die Gegenwart zur Vergangenheit und zur Zukunft steht, auf die zureichendste Formel, indem er es als Willensphänomen definirte — oder vielmehr: indem er Gedichte schrieb, deren sinnlicher und geistiger Wert als die künstlerisch stärkste Aeusserung des Entwicklungswillens unserer Zeit zu definiren ist. Der Wille aber, der schaffende Wille, schliesst alle anderen Phänomene, alle Unwillkürlichkeits- und Bewusstseinsphänomene in sich, weil er ihr Erreger, das perpetuum mobile des Seins überhaupt ist. Und wer diesen Willen giebt, von dem kann man füglich behaupten, dass er die Dinge zureichend giebt, zureichend im Superlativ. Thatsächlich ist denn auch vom Dasein und von der Kunst keine Sehnsucht in uns ge-

weckt worden, die Dehmel nicht stillte, keine Hoffnung, die er nicht erfüllte, keine glaubende Zuversicht, die er nicht stärkte: jeden Hass hat er vertieft, jede Liebe erhöht und so unsere seelische Genussfähigkeit unerhört bereichert. Dabei gilt dies von aller Beziehung: kosmisch, kulturell und individuell — das ist, von Dehmels Berücksichtigung des religiösen, ethischen und moralischen Elementes. Jeder Anstoss, den er oder wir empfingen, hat auf ihn gewirkt. Eine Kraft muss in ihm sein, die die innersten Triebwerte aus den Dingen saugt, sie von den letzten Zusammenhängen bis in die letzten Verzweigungen hinein verfolgt und dadurch ihre ganze Entstehung und Entwicklung sich wiederholen lässt. . . . Dehmel ringt mit diesen Triebwerten . . . ringt um sie . . . und kämpft so den ganzen schmerzhaften Kampf ihres Werdens noch einmal. Mit kurzem Wort: Dehmel nimmt einen Anstoss nicht dadurch auf, dass er ihn einfach weiter giebt, sondern versetzt ihn sich gewissermassen erst noch einmal selbst. Er heftet sich eine Bereicherung nicht äusserlich an, sondern lässt sie in sich hineinwachsen, sich organisch einfügen. Und dann erst, wenn sie ein Teil Seiner selbst geworden, wenn der Wille, der sie belebte, sich mit Seinem verschmolzen, wenn sie ganz in Seiner Ge-

fühls- und Gedankenwelt aufgegangen, — dann giebt er ihr Seinen Ausdruck und, will man diesen ästhetischen Begriff, Seine Schönheit. Doch ist das, wie ich hier schon einfügen möchte, »natur«alistisch an Dehmel, dass es immer noch die Dinge selbst, mit ihrem eigenen Ausdruck, ihrer eigenen Schönheit bleiben! Nichts also wirkt bei diesem Dichter angenommen, mag es sich um einen inhaltlichen oder formlichen Wert handeln! alles ist selbst erschaffen, siegreich selbst erkämpft. Das erfordert viel Kraft und kostet viel Kraftvergeudung: aber es scheint, als bliebe Dehmel dadurch in beständiger Berührung mit der Urmacht des Seins, als verjünge es ihn, so mitten im Tumult der Elemente zu stehen. Sein Schaffen darf ein gutes Gewissen haben: es fühlt, dass es, wie die Natur, sich mit Notwendigkeit immer wieder ausgleicht, fühlt, dass es selbst ein Stück Natur ist: ein Blitz, ein Wühlen der Bäume im Sturm . . . und darum auch eine helle Stille nach dem Unwetter, ein Sonnenschein über den Wipfeln. Viel Hin- und Widerstreitendes hat Dehmel niederzuringen, ehe er einer Erscheinung die Einheit all ihrer Beziehungen zu geben vermag . . . oder, um im Bilde zu bleiben, ehe er durch eine Erscheinung den Längsschnitt und den Querschnitt unserer Kulturentwicklung ziehen und

sie so in jeder Beziehung werten kann, die irgendwie Zukunftsberechtigung hat. Aber das Wilde, Hin- und Widerstreitende ist sich ja nicht Selbstzweck: noch immer ist es Dehmel gelungen, es zu bändigen, es zur Ruhe, zur Versöhnung zu zwingen. Man kann das bei ihm mehr oder weniger von allen Einzelheiten feststellen, von jedem Lebensabschnitt — jedem Buch, von jedem Erlebnis — jedem Gedicht. Aber auch vom Ganzen, von der Gesamtentwicklung, die — gross gesehen — ein einziger einmaliger Wechsel von Ausgleich und Kampf um den Ausgleich ist; ein einmaliger, denn die Wildheit nimmt ersichtlich in demselben Masse ab,. in dem die Bändigung zunimmt — ich bemerke dabei ausdrücklich, dass ich nicht nur die geistige Bändigung meine, zu der Dehmel allerdings besonders neigt, sondern gerade auch die sinnliche! Was ich bis jetzt von ihm sagte, das galt — man halte es fest — mehr von ihm als dem Menschen, der hinter dem ganzen Werk steht, von ihm als Naturell, von seinem Zeittemperament, seinem echten rechten Renaissancetemperament. Und da ist denn das Wesentliche diese Thatsache: dass Dehmel aus Krampf Seligkeit zu gebären hatte. Welcher Art beide, die Ausgangs- und die Zielverfassung, waren, will ich nunmehr entwickeln.

Vorab Eines: wenn die Aesthetik diesem Temperament in allen seinen künstlerischen Aeusserungen und Aeusserungswerten beikommen will, dann steht sie mit Folgerichtigkeit vor zwei Möglichkeiten. Ich werde nun versuchen, beide zu vereinigen, indem ich die Entwicklung, die Dehmel nahm, hinaufbegleite, dabei aber von vornherein schon die Richtungsbahn der Linie und ihren endlichen Verlauf ins Auge fasse. Mir scheint eine solche doppelte Betrachtungsweise annehmbar, obwohl sie den Aesthetiker vor die Notwendigkeit stellt, oft vor, oft zurückgreifen zu müssen und ihn dadurch zu unabwendbaren Wiederholungen zwingt — aber doch annehmbar, vielleicht sogar einzig möglich, weil der Uebergang vom Krampf zur Seligkeit bei Beginn bereits vorgezeichnet war und sich dann mit einer so heftigen Gesetzmässigkeit vollzog, dass man in ihm geradezu das persönliche Fatum Dehmels, sein grosses Vorbildliches erblicken muss, seinen Ewigkeitswert für die Menschheit! Dazu kommt, ich deutete es schon an: dass Krampf und Seligkeit sich allenthalben, stofflich und formlich, zeigten; und weiter: dass die Art, in der er den ersteren in die letztere auslöste, es gerade war, die so nachdrücklich lehrte, wie Dehmel in seinen Instinkten

immer derselbe Eine, Zweieinige gewesen ist. Bei all seiner Entwicklungsfähigkeit aber — und die ist gross — erscheint das als sein Beständiges: dass er diese gleiche unsterbliche Inbrunst hat, mit der er sich schon seinen Jugendlichkeiten hingab, wie jetzt seinen Männlichkeiten . . . mit der er wohl nie aufhören wird, Wünsche zu Erfüllungen ausreifen zu lassen, um sie dann als eine Saat neuer keimender Sehnsüchte ewig noch einmal in alle Welt zu streuen.

Ja, fast ist es seltsam, welche Klarheit Dehmel schon in der Zeit seiner frühesten Brandungen über sich und sein Lebensziel gehabt hat. Sein erstes Buch: »Erlösungen« nannte er zwar eine Seelenwandlung . . . Aber von einer Wandlung im Sinne einer wirklichen Veränderung ist darin nichts zu spüren. Man fühlt wohl: der junge Mensch, der diese Dinge geschrieben, hat sich oft verloren, aber er hat sich auch immer wieder gefunden, als denselben gefunden, als den, der er später wurde. Rein intellektuelle Werte, die durch ihre bereits mehr oder weniger fertige Formulierung am ehesten sagen können, was ich meine, stehen als sentenzartige Gedichtsstellen oder ganze Sprüche in erstaunlicher Menge in diesem ersten Buche. Viele sind darunter, die man ihrem Inhalte nach ge-

trost jedem späteren als Motto vorschreiben könnte. Da würde Eines heissen:

»Nimmer ruht der Wünsche Spiel:
jeder Tag entfernt das Ziel!«

Ein Zweites:

»Doch wer an seinem Leben nie verzagte,
hat um des Lebens Deutung nie gerungen!«

Ein Drittes:

»Wenn du auch irrst
auf den Pfaden des Strebens:
Nichts ist vergebens,
denn du wirst.
Nur: bleibe Herr deines Strebens!«

Ein Viertes:

»Dem Neuen mag sich Alles einen!
Kunst geht dem Leben Hand in Hand:
im Alten nur kann Neues sich bescheinen,
Tod ist des Lebens höchstes Unterpfand.«

Ein Fünftes:

»Aus der Enge in die Weite
drängt der Geist und lockt das Leben;
doch es kann sich erst erheben,
Wen ein gross Gefühl befreite.«

Ein Sechstes:

»[fühl'] eine Sehnsucht mir die Brust bestürmen,
mich hinzugeben in das All der Welt
und von mir all mein Eigen Sein zu werfen.«

Ich denke, es ist ohne Weiteres klar, dass solche Daseins- und Kunstbekenntnisse von Erkenntnissen herrühren müssen, die in einem festen Zusammenhange stehen, ja bereits eine einheitliche Lebens- und Weltanschauung bilden; zumal, wenn man Einiges von dem in Betracht zieht, was ich über die Gesamtentwicklung Dehmels schon vorausschickte. In wiefern nun dieses also fest in sich gegründete und nicht etwa zufällige frühe Zielbewusstsein auch ein durchaus richtiges war, wird sich noch ausweisen! Hier kommt es nur als eine Thatsache in Betracht, die als solche, wie mir scheint, das einzig Bedeutsame an den »Erlösungen« ist. Sie sagt uns zunächst, dass Dehmels erstes Buch nicht auch zugleich sein eigentliches Jugendbuch war, nicht das Produkt einer Sturm- und Drangperiode in seinem Leben: von jener wüsten Wildheit der Sinne, mit der Dichter meist beginnen, wenn sie ein Naturell haben, das dem Dehmels sonst ähnelt, sprach erst sein zweites Buch: und das war ganz aus den menschlich stärksten Aktionen und Reaktionen seiner Sensitivität geboren! Die »Erlösungen« kamen dagegen mehr aus seiner Intellektualität. Man verstehe mich aber auch nicht falsch: ich will durchaus nicht etwa behaupten, dass sie durchweg das enthielten, was man so gemeinhin Gedankenlyrik nennt;

geradesowenig wie: dass jenes zweite Buch nun ausschliesslich Gefühlslyrik enthalten hätte. Ich will nur feststellen, dass die »Erlösungen« bereits um der Idee, besser, um des Ideals willen geschrieben worden sind. »Bereits« sage ich; das Wörtchen soll meiner Absicht dienen. Das Intellektuelle hat in der Folge für Dehmel eine so ausserordentliche Bedeutung gewonnen, dass es ihm, aus demselben Grunde wie etwa Max Klinger, den einzigen Vorwurf brachte, der wenigstens einigermassen begründet scheinen konnte. Ich bereitete darauf schon vor, als ich von dem Verhältnis seiner sinnlichen und geistigen Bändigungsfähigkeit sprach und eine starke Ausbildung der letzteren andeutete. Aber verallgemeinern wir zunächst einmal: eine Tendenz zur intellektuellen Percipierung, wenn sie sich im Schaffen eines Künstlers um die Zeit seiner menschlichsten männlichsten Reife zeigt, wird wohl immer auf eine von diesen beiden Ursachen zurückzuführen sein: Entweder, sie ist schon ein Zeichen flauer Abklärung, ein Zeichen des Nicht-mehr-weiter-könnens und entspringt dann dem Bedürfnis, sich noch einmal zusammenzuraffen, um der Menschheit — weil das Herz nichts mehr schenken kann — wenigstens noch etwas an Erfahrungen und guten Lehren mit dem Hirn zu geben. Oder

aber, sie ist ein Zeichen der Läuterung, des geistigen Zusammenschlusses und kommt dann aus dem fast schon religiösen Gesetzgeberwunsche, alles Materielle auf die höchsten spirituellen Formeln zu bringen. Bei Dehmel trifft nun das Erstere sicherlich nicht, wohl aber das Letztere zu. Das wird klar werden, wenn ich bei jener späteren Periode der Vergeistigung angelangt bin: man wird sich dann meiner Worte über die ersten »Erlösungen» und namentlich auch jener Citate erinnern müssen und bestätigt finden, dass Dehmel überhaupt nicht in die verzweifelte Lage kommen konnte, »sich noch einmal zusammenraffen zu wollen«, weil er nie etwas verkündete, was er nicht von Anbeginn gewusst hätte — weil er jenen festen Anschauungskreis besass, den er wohl im Laufe der Jahre bedeutend zu erweitern, aber nie in eine andere Lage zu bringen, ihm nie einen anderen Schwerpunkt zu geben trachtete. Von diesem Standpunkte aus enthalten die »Erlösungen« mit ihrem frühen Zielbewusstsein nicht nur einen wertvollen Hinweis auf den hohen Idealismus Dehmels, sondern zugleich den indirekten Beweis dafür, dass dieser Idealismus natürliche Veranlagung und nicht etwa künstliche Züchtung war: und das ganze Buch fällt nicht mehr aus dem Werk Dehmels heraus, sondern

ist ihm in einer sehr wesentlichen Beziehung vorweggenommen. Alles Andere an ihm, die Aeusserungsart etwa, oder die Stellungnahme des jungen Dehmel zu aktuellen Literatur-, Kultur- u. s. w. fragen, hat dagegen wenig mehr als philologisches Interesse. Wichtig muss es ja gewiss sein, um einmal die Aeusserungsart zu nehmen, dass wir ein Buch Lyrik besitzen, welches nachdrücklicher wohl, als jedes andere zeigt, wie ein Mensch unserer Zeit, ein Mensch mit dem allerstärksten Schöpferwillen dazu, sich mit dem lyrischen Stil Bürgers, Schillers, Goethes und Heines abfand — wie er sich mühte, an Nietzsche vorbei und zu Liliencron hin, doch zugleich auch schon wieder über ihn hinauszukommen — wie er ferner suchte, vielleicht ohne es zu wissen, Conradis geistesverwandtes Pathos in einer Form zu binden und Holzens Abhängigkeit von klassischen Metren — man denke ans »Buch der Zeit« — durch einen wirklichen sozialen Gefühlsgehalt freizumachen. Von allen diesen Dichtern hing Dehmel damals mindestens in einer der Grundbeziehungen des Schaffens ab; aber nur, wie man heute wohl behaupten kann, um von ihnen zu lernen, um herauszuspüren, was von ihrem Inhalt oder ihrer Form noch für die Zeit und damit für ihn selbst und sein Lebensziel in Betracht

kam; einen neuen Kern und eine neue Hülle zu finden, beide organisch ineinanderwachsen zu lassen und so jenem neuen lyrischen Stil, seinem Stil entgegenzureifen, der hernach unser aller Augenblickliches und unser aller Ewiges am zureichendsten ausdrücken sollte! Gewiss hatte Dehmel in den »Erlösungen« bereits viel von diesem Stil: hatte er von seiner späteren Form Manches, geradeso, wie er bereits den Inhalt besass. Nur gilt von Beiden, dass sie die »Erlösungen« noch nicht beherrschen. Hätte Dehmel nach dem Buche geschwiegen, so würde es — etwa wie die »Lieder eines Sünders« und die »Lieder eines Menschen« — eine vielgeliebte Reliquie sein. So aber darf man's ruhig missen — wenn man eben seine psychologische und philologische Bedeutung unberücksichtigt lässt und es ausschliesslich auf die reinen Genüsse prüft, die man von ihm empfängt! Es nimmt, aber es giebt dem Gesamtwerke Dehmels auch nichts: sind es doch nur wenige kostbare Gedichte, die er daraus in seine späteren Bücher aufnehmen konnte, ohne Wesentliches zu ändern. Ausser diesen aber steht nichts in den »Erlösungen«, was er in der Folge nicht besser, schöner, wie gesagt: zureichender ausgedrückt hätte.

Mit jenem zweiten Buch, mit »Aber die

Liebe« wurde das Wertverhältnis in Dehmels Schaffen plötzlich ein ganz anderes: da gelang es dem Dichter, Alles, was noch von dem für die damalige Uebergangszeit so bezeichnenden Typus jenes Jünglings in ihm war, der in Theorieen schwärmend durch das vielleicht ganz verstandene, aber erst halb empfundene Leben ging, mit einer ungewollten, aber darum auch um so härteren Heftigkeit zurück zu drängen. Der Praxis stellte er sich gegenüber und siehe — der Mann, der nackte Mensch brach durch und offenbarte das ewig Männliche, das ewig Menschliche!

Dehmels frühes Denken — wie jedes ideologisch-zielbewusste — war ein Phänomen, dessen Entwicklung er ruhig ihr selbst überlassen konnte, war ein erstes Glied in einer langen Kette, die schon aus sich heraus, ohne alles Zuthun erglühen und dadurch eigenes Licht über ihr Wesen legen würde. Nur — mit sinnlichen Kräften musste es gespeist werden: durch ein Fühlen, das — wie jedes wirkliche, lediglich von sich selbst getragene Fühlen — ein Anfang und ein Ende zugleich, eine starke Thatsache war, die restlos in sich aufging und aus sich heraus wirkte, die nicht der Entwicklung im Sinne einer ganz selbstverständlichen Folgerung ausgesetzt und dem äusseren beweisbaren Gesetz

von beständiger Ursache und beständiger Wirkung unterworfen war. Chaos musste in Dehmel aufbrechen! In den »Erlösungen« hatte es wohl schon hie und da, doch umhüllt von schwelendem Rauch, glühend aufgezuckt und Feuer gespieen. Aber keine Fackel war daran entzündet worden, die über Leben und Dichter so schwang, dass sich in ihrem Lichte Beide erkennen konnten. Erst, wenn Dehmel ein Inneres austrug, das auf Andere, auf die Menschheit überging und in ihrem Inneren Wiedergefühle löste — erst dann konnte er dieser Menschheit die nicht abweisbare Vorstellung eines ganzen einheitlichen Temperamentes, eines vorbildlichen Temperamentes geben, erst dann konnte er ihr etwas bedeuten, konnte er sie selbst sein in ihrer und seiner Spiegelung. Wie diese Spiegelung im Besonderen ausfiel? Darüber hatten andere Mächte zu entscheiden, die ausserhalb der Bahn seines vegetativen Willens lagen und von den Zufälligkeiten des täglichen Seins abhingen, die er kreuzen würde. Die Hauptsache war, dass sich dieser Wille überhaupt einmal hochreckte!

So stand Dehmel — man darf es sagen, wenn man ihn und seine Schöpfung gross sieht; und das ist nötig, um den Prototypus zu bestimmen — so stand er vor dem Uebergang vom Geist zu den Sinnen. Und

der vollzog sich eben in »Aber die Liebe«: mit einer so entscheidenden Wucht, dass der Dichter mit einem Male eine ganze lodernde Seelenwelt offenbarte, sie hie und da vielleicht in Geheimnissen gab, von denen er selbst vorläufig mehr ahnte als wusste, aber doch gab: jäh, wild, aufwühlend . . . Wie eine Insel hob sie sich, die lange unter dem glatten Meere geruht, hob sich und wuchs auf mit einer wilden, üppigen Vegetation. Kräfte, die bis dahin im Halbschlummer gelegen und sich mit gedanklicher Nahrung zufrieden gegeben hatten, schossen hoch, rangen mit einander und verschlangen sich zu wüstem Geflecht. Hitze trieb von unten und füllte die Stimmung mit schwerer Schwüle.

Gross war die Veränderung, die sich mit Dehmel und um ihn vollzog. Und doch merkte man ihm so eigentlich ein helles Verwundern nicht an. Eher konnte man ein dunkles Erinnern herausfühlen, ein verstehendes Erkennen, dass das Alles schon in ihm gewesen, dass das Alles gar nichts Neues sei; nur, dass er es bis dahin noch nicht — gelebt hatte!

Ja — das war's: gelebt! Und so fasste Dehmel das Leben und fasste es — dessen Gesetze er ja längst kannte — gründlich und herzlich unbekümmert!

Bald mochte er spüren: er hatte sich mit seiner vorgefassten Meinung nicht geirrt, diese Gesetze bestätigten sich ihm; wie sein eigen pulsendes Blut — so rann ihm ihre Erfüllung durch die Adern. Und über ihrem Beweise brauchte er auch nicht mehr zu sinnen, brauchte nicht mehr in Lösungen der Erden- und Welträtsel seine eigenen Erlösungen zu suchen. Der Beweis des Lebens — das war das Leben selbst und er, der sich von ihm erfüllen liess, er, mit seiner wachsenden Gefühlsklarheit über sich selbst und seine Beziehungen zu den Dingen, mit seiner stärker und immer stärker werdenden Sicherheit zu Allem, was ausser ihm war! Früher hatte er wohl noch schwankend zwischen den Erscheinungen gestanden, hatte begeistert oder entrüstet Stellung genommen zu dieser oder jener Frage: jetzt aber lernt er mehr und mehr, sich über die Antworten stellen, weil er erfährt, wie Alles seine eigene Antwort ist.

Aus dem Idealisten — dem starrsten vielleicht, der nach dem jungen Schiller durch die deutsche Dichtung gegangen ist — wurde ein Realist, wie ihn unsere Lyrik überhaupt noch nicht gehabt hat: keinen wüsste ich, der sich als Künstler so allseitig tief in die Wirklichkeit des Seins eingebohrt und dabei doch — das ist das Wesentliche —

eine so hohe Achtung vor ihr bewahrt hätte.

Dabei ist zu beachten, dass Dehmel bei aller Eindringlichkeit, mit der er in den Dingen aufgeht, doch noch immer hinter sie zu sehen weiss. Meist nach ihrem Genuss; seltener schon, sobald er sie einmal grotesk, tragikomisch nimmt, vorher; nie, wenn es rein menschlicher Natur ist, während des Erlebnisses selbst. Das Letztere giebt zu denken: es liegt da ein gewisser Zug von Unskepsis, der den Dichter von Grund auf von jenem spezifisch modernen Typus des autokritischen, mit vorwiegend analytischen Fähigkeiten begabten Individuums trennt; zumal von Przybyszewski, mit dem er sonst in »Aber die Liebe« wohl manche Berührungspunkte, unter anderem eine oft ähnliche, grausam schöne Auffassung des Weibmysteriums gemeinsam hat. Der Unterschied ist eben, dass nicht das raffinierte Bewusstsein, sondern eine naive Unwillkürlichkeit des eigenen Ich Dehmel sein Leben erleben liess; natürlich hinderte das nicht, wie man schon weiss, im Gegenteil, veranlasste sogar, dass sich das letztere hinterher in das erstere, allerdings in ein mehr naives Bewusstsein umsetzte. »Aber die Liebe« weist nur versteckt und stellenweise auf ein solches Ergebnis hin, doch die späteren Bücher zeigen

es um so deutlicher; und zwar entspricht dann — ich will die Formel hier gleich sagen, weil in ihr die denkbarste Vollendung des Dehmelschen, wie jedes verwandten Schaffens liegt und damit ein ganz allgemeiner wichtiger Zielpunkt der künstlerischen Bethätigung gegeben werden kann: — es entspricht dann das Tiefenverhältnis der sinnlichen Erfahrung genau dem Höhenverhältnis der geistigen Erfassung.

Und die Tiefe ist gross! Gerade die Periode in Dehmels Schaffen, in der jener Drang zur Höhe noch nicht endgültig mächtig und alleinherrschend war — gerade »Aber die Liebe« beweist, dass es nichts giebt, wovor Dehmel zurückschrecken könnte.

Sein Wirklichkeitstrieb, so ganz sich selbst überlassen, führt den Dichter in Dingen der Seele bis zur Brutalität, lässt ihn Grausamkeiten über uns und unsere Beziehungen zum Sein sagen, Vieles über unsere Sehnsüchte und Hoffnungen, ja, über unsere Enttäuschungen noch und unsere Verzweiflungen, Vieles, was bitter ist und schwer zu tragen. Aber jener Hang Dehmels zum ausgleichenden Positiv zeigt sich auch hier wieder und stellt jenen negativen Werten — die übrigens nur an sich negativ sind und keiner irgendwie pessimistischen Ueberzeugung entspringen — im Sinnlichen und hie und da auch schon im

Geistigen sehr tiefe Tröstungen gegenüber; und zwar so, dass sie nicht gegensätzlich wirken und uns jene Grausamkeiten nur noch schmerzlicher empfinden lassen, sondern uns einfach deren natürliche Umkehrung als die Wirkung einer alles versöhnenden Kraft zeigen.

Der Vermittler dieser Kraft — das ist der Dichter: und das ist Dehmels Glaube von und an Sich Selbst. Wir haben damit eine Auffassung, die den Ursprung von Kunst und Religion einander sehr nähert: später wird das im Falle Dehmel noch klarer werden.

Hier, bei »Aber die Liebe«, ist vorerst nur zu sagen, dass es thatsächlich wie ein Martyrium berührt, das der Dichter freiwillig auf sich nimmt, wenn er seine Wirklichkeitsachtung ins Aeusserste treibt und beide, die Grausamkeiten und die Tröstungen, nicht mittelbar, als allgemeine Phänomene giebt, sondern an seinem eigenen Subjekt als Objekt zeigt, wie die Menschheit sich mit ihren Schicksalen abfinden kann und muss.

Diese übermässige Steigerung des Individuellen beeinträchtigt, beschränkt zwar das, in dem gewöhnlichen Sinne, rein lyrische Element in »Aber die Liebe«, giebt aber dafür anderseits dem Buche etwas Episches: es wirkt wie ein einziges grosses Gedicht

von den Leidenschaften, den niederen tiermenschlichen, aber auch von den hohen menschgöttlichen: es zeigt einen Menschen, einen Helden, der wild zwischen den Gewalten steht, den feindlichen, wie den freundlichen, der aus Untergängen — die es in beiden giebt — sich zu Aufgängen rettet, um sich von Neuem qualaufjauchzend in Vernichtungen der Welt und seiner selbst zu stürzen . . . Es zeigt einen Helden, wie Dehmel ihn — das heisst: Sich Selbst — in seinem mächtigen, düstergrellen »Bastard«-gedicht gekennzeichnet hat, indem er die beiden Wesenheiten eines, Seines genialen Menschentums gegeneinander abwog. Es soll hier folgen:

Nun weisst du, Herz, was immer so
in deinen Wünschen bangt und glüht,
wie nach dem ersten Sonnenschimmer
die graue Nacht verlangt und glüht,
und was in deinen Lüsten
nach Seele dürstet wie nach Blut,
und was dich jagt von Herz zu Herz
aus dumpfer Sucht zu lichter Glut.

In früher Morgenstunde
hielt heut mein Alb mich schwer umstrickt:
aus meinem Herzen wuchs ein Baum,
o wie er drückt! er schwankt und nickt;
sein seltsam Laubwerk thut sich auf,
und aus den düstern Zweigen rauscht
mit grossen heissen Augen
ein junges Vampyrweib und — lauscht.

Da kam genaht und ist schon da
Apoll im Sonnenwagen;
es flammt sein Blick den Baum hinan,
die Vampyrbraut geniesst den Bann
mit dürstendem Behagen.
Es sehnt sein Arm sich wild empor,
vier Augen leuchten trunken;
das Nachtweib und der Sonnenfürst,
sie liegen hingesunken.

Es presst mein Herz die schwere Last
der üppigen Sekunden,
es stampft auf mir der Rosse Hast —
er hat sich ihr entwunden.
Schon schwillt ihr Bauch von seiner Frucht,
wohl fleht ihr Auge: bleibe!
Er stösst sie sich vom Leibe,
von Ekel zuckt des Fusses Wucht,
hin ras't des Wagens goldne Flucht.

Es windet sich im Krampfe
und stöhnt das graue Mutterweib,
mit ihren Vampyrfingern gräbt
sie sich den Lichtsohn aus dem Leib,
er ächzt — ein Schrei — Erbarmen: ich,
mich hält der dunkle Arm umkrallt,
da bin ich wach — — doch hör' ich,
wie noch ihr Fluch und Segen hallt:

Drum sollst du dulden dies dein Herz,
das so von Wünschen bangt und glüht,
wie nach dem ersten Sonnenschimmer
die graue Nacht verlangt und glüht,
und sollst in deinen Lüsten
nach Seele dürsten wie nach Blut,
und sollst dich mühn von Herz zu Herz
aus dumpfer Sucht zu lichter Glut!

Dehmel hat später über die Ziele, die er mit seinem wachsenden Seelenleben empfing und auf die hier mit diesem erlebten, fast körperlich wirkenden Symbolismus nur vorbereitend hingewiesen wird, das Horizontweiteste, ihn und uns Befreiendste gesagt. Aber so tief, ins Fleischliche dringend, so urgründlich tief in sich hineingebohrt hat er nie wieder; oder doch nur in ein paar Gedichten, die aus derselben Zeit wie dieser „Bastard“ stammen: als die zurückgebliebene Physis sich hinter dem vorentwickelten Intellekt mit einer wüsten Bewegung emporrang, ihn mit ihrem vulkanisch aufbrechenden Inhalt durch s e t z t e und so eigentlich erst die psychische Gesamtfunktion herstellte. Und die Bedingungen, die beiden Kernkräfte seiner Daseins und Schaffenstendenz hat er überhaupt nur dieses einzige Mal so scharf gegeneinander abgegrenzt und zu einer so geschlossenen Zweieinnigkeit zusammengefasst. Dem Dichter, und namentlich dem überschwenglichen, im Gegensatze zu dem beschaulichen, ist ein derartiges, stofflich abgeschlossenes Selbstbekenntnis wohl jeweilig immer nur einmal möglich; hat er es sich glücklich abgerungen — dann muss er weiter hinaus, neuen Selbsterkenntnissen aus neuen Selbsterfühlungen zu! Die eruptive Periode aber schloss für Dehmel mit „Aber die Liebe“

ab; und der „Bastard“ war ihr restlosester Ausdruck. Doch dürfte das Wertvollste an ihm, wie an jenen anderen wesensverwandten Gedichten sein — heute, da des Dichters Werden in einer grossen Abrundung vor uns liegt —, dass gerade so, wie vorher in den „Erlösungen“ geistig, hier sinnlich sehr Wesentliches von dem enthüllt ward, was an Dehmel überhaupt unveränderlich ist. Persönlich war ihm so ein Gedicht wie der „Bastard“ sicherlich eine entlastendere Erlösung, als sein ganzes erstes Buch, weil es den mehr abstrakten Untergrund, auf dem er bis dahin geschaffen, auf dem er aber, als Dichter wenigstens, nicht sonderlich weitergekommen wäre, endlich durch einen konkreten ersetzte. Es machte ihm, wie uns, so recht die eigentliche Zusammensetzung seines aus einer scharfen Tendenz zur Viel, zur Allseitigkeit ja recht komplizierten Naturells klar; es offenbarte vor allem zuerst jenen Krampf, von dem ich sagte, dass aus ihm für Dehmel Seligkeit zu gebären sei — und es gab auch schon eine Ahnung jener Seligkeit. Der Dichter griff mit ihm weit, weit zurück in das dunkel verschlungene, unheimliche Durcheinander seiner erstgeborenen Voraussetzungen; und er tastete gleichzeitig auch schon weit, weit vor, suchte huschende Schimmer von jener Helle zu

fassen, in der er sich einst vollenden sollte. Eben: es zeigte ihn als Helden, noch nicht als den endgiltig siegenden, wohl aber als den kämpfenden, den Ringer mit dem ungestümsten Ueberwinderwillen . . .

Doch — ich muss von dem wachsenden Menschen, der hinter „Aber die Liebe" um seine Zukunft rang, wieder mehr zu dem Wesen des Buches zurückkehren!

Dass Dehmel in jene feste bindende Beziehung zur Erde kam, dass seine Kunst mit der ganzen Erscheinungswelt zu einer Einheit zusammenwuchs, die die organische Fortführung des Daseins auf dem sphärischen Gebiete der Schöpferlust bildet: das war's, was ihm, wie jedem Ideologen mit dem grossen Prometheusgedanken, vor allem not gethan!

Und es zeigte sich, dass sein Wirklichkeitstrieb entschlossen war, folgerichtig bis zum letzten vor und durchzudringen; er warf sich nicht auf irgend welche, mehr oder weniger äusserlichen Einkleidungen des sinnlichen Elementes, sondern auf seine eigentlichste innerlichste Offenbarung: Das Geschlecht wurde ihm zum Sammelpunkt all seiner individuellen Kräfte.

Für einen Dichter wie Dehmel, der vom asketischen Typus natürlich nicht das Geringste, vom dionysischen dagegen zunächst

nur ein mehr unterbewusstes Gefühl für ein grosses Sich-Ausleben, aber nicht die angeborene Leichtigkeit der Lebensführung hatte und künstlerisch offenbarte, konnte ein derartiger Entwicklungswandel unter Umständen verhängnisvoll werden. Es war durchaus nicht so ausgeschlossen, wie es heute, da die Gefahr erkanntermassen vorüber ist, scheinen mag, dass sein rein menschliches Lebensverlangen, gerade weil es an der Erde hing und schwer und keuchend war, sich so steigerte, dass er es, wenn er es in Kunst umsetzte, nur durch eine Welt von Wüsteneien auslösen konnte, wie wir sie etwa auf den orgiastischsten Blättern Rops' haben . . . dass er jene Grenze überschreiten musste, hinter der sich die hochgeschwungene Genussfähigkeit zu einer gleichgiltigen Stimmung gegen jeden reineren, mystisch ins Ueberirdische, Göttliche verklärten Reiz abspannt. Wir hätten dann vielleicht einen neuen modernisierten Heinrich Heine, einen lyrischen Erotiker mit der bewussten ironischen, nur jetzt noch ins Satanische vertieften Nuance bekommen. Aber der mächtige Zungenredner und sein Werk, diese Zukunftskündung aus Gegenwartsdeutung, wäre nicht erstanden. Uebrigens weist — und deshalb kommt diese ganze, sonst müssige Möglichkeitsfrage auch

nur in Betracht und ist mit typusbestimmend — manches Gedicht, manche Gedichtstelle und indirekt auch wohl die anfängliche Vorliebe für das leichte Heinesche Metrum daraufhin, dass Dehmel hin und wieder bereits den Weg des sexuellen u. s. w. Satyrikers und, soweit das überhaupt sein kann, auch des Skeptikers beschritt. Und da bei diesen beiden das kulturell-ethische Bewusstsein zu Ungunsten des religiösen und moralischen, immer hochentwickelt zu sein pflegt, ist das auch ganz verständlich: man hat da so etwas, wie eine negative Aeusserung des Dehmel'schen Willens zur Veredlung der Menschheit, einen Versuch durch Hohn und Spott und grausame Lustigkeit den traurigen Ernst, der in den Dingen wohnt, sobald er sich klein und lächerlich äussert, noch überscharf und in der eckigen und verrenkten Plastik der Groteske darzustellen. Dass Dehmel diesen Weg nicht zu Ende ging, ihn nicht ausschliesslich ging — davor bewahrte ihn jene früh und allseitig entwickelte hohe Geistigkeit, die Idealität seines ganzen Menschempfindens, die nicht zuliess, dass er, dessen Sehnsucht zu allen Himmeln hinaufbegehrte, allzulange am allzu Irdischen, da, wo es sich als die eigene Parodie zeigte, haften blieb. Und so verebbte denn jener Hang zur Farce, jene

Neigung, die Dinge nicht tragisch und komisch allein, sondern verzerrt tragikomisch zu nehmen . . . wie eine schwindende Wellenbewegung, hie und da jäh hochtauchend, geht sie durch manches Gedicht in „Aber die Liebe“ und noch durch das eine oder andere spätere. Aber dann werden Dehmel die Erscheinungen endgiltig zu heilig. Die Hochgefühle der Lust und die Tiefgefühle des Schmerzes, die sie enthalten, überschütten ihn mit einer Andacht, die rein im Dasein aufzugehen verlangt. Dadurch wird Vieles, was, im modernen Varietésinne, an Dehmel dramatisch ist, zurückgedrängt. Doch das Episch-Lyrische, dem die Umwelt mehr eine Empfindungs-, als eine Aeusserungsthatsache und zu gewaltig ist, als dass sie anders, wie durch Empfindungsgegensätze gegeben werden dürfte, kann um so machtvoller durchbrechen. Das erklärt, warum in der weiteren Entwicklung Dehmels die Linien immer einfacher, und doch stärker, sicherer herauswachsen . . . Aber davon später! Ich muss hier zunächst den Bogen zurückschlagen und bei jenem Punkte wieder einsetzen, von dem ich eigentlich erst zu dieser Abschweifung kam.

Dass Dehmel nicht in der beschriebenen Weise im Geschlechtlichen unter und aufging, sondern sich neben der künstlerischen

Fähigkeit zur Rechenschaft vor sich selbst auch noch die dichterische zur Rechenschaft vor dem Kosmos wahrte, dass er vielmehr gerade vom Geschlechtlichen den Aufschwung nahm, der den erhabensten Willen in ihm hochreckte, der in einem Dichter mächtig sein kann: den Willen zum Vorbild — das war's, was verhinderte, dass er der Menschheit lediglich ein Unterhalter, auch nicht im alleredelsten Sinne, wurde.

Und es kam sogar ein Neues, Aeusserstes, Höchstes in sein Schaffen, das den Dichtenden bis dahin fremd gewesen, etwas, das sich früher wohl schon unbewusst ausgelöst, heimlich in der Unterstimmung alter Dichtungen geschwungen hatte, das zu geben aber doch nicht zum hell erkannten, grundsätzlichen Ziel geworden war. Ich meine: bis dahin sah man das Verhältnis von Mann und Weib im allgemeinen mehr als »Liebe«, sah es auf seine Schönheit bezw. Hässlichkeit, seine Fülle bezw. Leere an Gemüt, seinen Ueberschuss bezw. Mangel an Leidenschaftlichkeit an. Man fasste es entweder in jener ironisch skeptischen, dann in einer brutal oder sentimental pessimistischen Weise auf. Oder man pries, besang, verherrlichte es: aus einem Grunde, der zwischen wüstender Wollust und asktische schmachtender Schwärmerei schwanken konnte. Dehmel aber, das ist

das bedeutsam Unterschiedliche, Dehmel läuterte das Geschlechtliche so, dass es als solches zur Religion wurde, zu einem metaphysischen Medium, um wie durch ein Gebet zu Gott — das ist, zu einer Erkenntnis der Weltzusammenhänge vorzudringen.

Es wird hier nötig, sich der Sexualmystik Przybyszewskis zu erinnern, aber auch nur zu erinnern, zu bedenken, dass sie und diese Dehmelsche Sexualreligiosität als gleichzeitliche geistige Phänomene wohl notwendig in einer gewissen Korrespondenz stehen müssen; insofern, als die exakt naturwissenschaftliche Erkenntnis, von der Przybyszewski ausging, menschlich dem grossen Einheitsgefühl genau entsprach, zu dem Dehmel kraft seines durchdringenden Wirklichkeitsinnes gelangte. Freilich — oberhalb dieser Schicht, in der die Wurzeln der Kulturzugehörigkeit beider Dichter noch durcheinanderwachsen, haben ihre Weltanschauungen nichts mehr mit einander gemeinsam, sind vielmehr geradezu von einer ergänzenden Gegensätzlichkeit. Die im Ursinne evangelische Art, in der sich, namentlich späterhin, die Dichtung Dehmels äusserte, ist die auf das Leben angewandte Praxis dieser Weltanschauung, die katholische Art Przybyszewskis ihre ewig nur auf den Dichter selbst angewandte Theorie. Przybyszewski blieb

schliesslich doch immer an seinem okkulten Verhältnis zum Weibe haften, während Dehmel im Laufe seiner Entwicklung die Kreise weiter und weiter zog und mit dem Glauben, den ihm das Geschlechtserleben gegeben, alle Erscheinungen zu umgreifen suchte, die urgründlichen nicht nur, sondern auch die irgendwie veräusserlichten, gegenwärtigen und die — ewig Zukünftigen. Ganz abgesehen von dem grossen Moralunterschied: dass Przybyszewski, wie man weiss, aus seinem Monismus eine fast ausschliesslich pessimistische Ethik zog, während für Dehmel — die entsprechendere, fast ausschliesslich optimistische hat der spätere Schlaf gegeben — sehr bald das, was Przybyszewski stets Hölle bleiben musste, zu einem Himmel wurde, in dem jedoch nach wie vor, wenn eine Erscheinung es forderte, die Vorstellung, die der Dichter von »Gott« und seinem Wirken, dem »Sein«, hatte, in das Symbol Satans gekleidet werden konnte. Dehmel selbst steht zwischen diesen seinen beiden Zeitgenossen, steht über ihnen. Seine Allseitigkeit ist ihrer Einseitigkeit gegenüber in eine Zweiseitigkeit aufzulösen, mittelst derer er die beiden Linien ihres Schaffens — und es sind die schärfsten, die die Umsetzung von Kultur in Kunst in dieser ethischen Beziehung aus unserer Zeitphysiognomie geholt hat — hinauf zu einer olympischen

Höhe führt, zu einer Seligkeit, die aus Beiden: Glück und Schmerz geboren ist.

Der »Bastard« zeigte bereits, wie finster die Schatten waren, die der Geist der Verneinung neben den der Bejahung schlagen konnte. Und wie dieses eine Gedicht der Selbstergründung ist das ganze Buch »Aber die Liebe« voll von Zweifeln, die sich oft schon zu Verzweiflungen steigern, gerade auch im Geschlechtlichen — ist voll von Nöten, mit denen das Leben des Dichters lichtgläubigen Drang überstürzt. Der Titel sagt es. Und dann dieses Motto, das ihn, wenigstens zu seiner einen Hälfte, erklärt.

»In allen Tiefen
musst du dich prüfen,
zu Deinen Zielen
dich klar zu fühlen;
aber die Liebe
ist das Trübe.«

Ja, Dehmel, der gewaltige Instinktwille, Er, der, als Mensch, aus Unwillkürlichkeit in der Welt nichts Höheres kennt, und aus Bewusstsein nichts Höheres kennen will, als seine Menschheit, dem alles Irdische die höchste göttlichste Ehrfurcht abringt — Dehmel muss es wohl erfahren haben, dass die Liebe, die Vielgeliebte, die angebetete Lebenzeugerin, durch die die Menschheit das grosse Werk ihrer Selbstvollendung voll-

zieht, auch die Vielverfluchte sein kann, die verhasste Lebenverderberin . . . muss erfahren, schaudernd erfahren haben, dass sie wohl eine wüste Macht übt, die den Stärksten jäh in Abgründe reisst, vor denen seine Kraft, die ihn über alle anderen Gefährnisse hinweggetragen, schwindelnd zusammenbricht und er hinabsinkt, vom Schicksal unausbleiblichen Elends begraben. Die Liebe schreckt vor Nichts zurück, selbst nicht — und dies ist ihre schlimmste Gewissenlosigkeit — vor dem Geistigen, das in ein ätherisches Paradies geklärter Lüste führen möchte. Mit höhnender Unbarmherzigkeit verbrennt sie es, wenn es einmal zu nahe ihren funkelnd heissen Ringen kommt. Die Liebe mahnt beständig den, der sich nicht selbst gleichgültig ist, mit einer grausamen Deutlichkeit an das, was vom Tiere, vom widrigen Tiere an ihm und seinen Trieben klebt, frisst ihn mit Ekel an und zerstört so alle die grossen Wünsche, mit denen sich der erhabene Mensch noch über sich selbst hinaus, zu einer höheren Vollendung hinbringen möchte!

Wie sich Dehmel — vielleicht — als Künstler entwickelt hätte, wenn ihm die Liebe ausschliesslich das Trübe geschienen, habe ich annähernd zu bestimmen versucht.

Aber — sie war ihm auch das Klare, ja, gerade das Klare . . . weil sie, wenn sie nur

mit einer Inbrunst, die heilig ist, empfunden wird, erst recht dem Menschen den Unterschied von der stumpfen Bestie lehrt, mit der er biologisch die selben Lebensbedingungen teilt. Die einzigen Sekunden verdankt er dieser Liebe ja, in denen seine Physis jenseits von allem psychischen Bewusstsein selbstvergessen wach ist und er das dunkle Tönen hört, mit der die Sternenschöpfung im Weltraum ihr ewiges Rollen begleitet ... die einzigen Sekunden, in denen er sich selbst als Schöpfer, als einen Ausstrom jener grossen Kraft fühlt, aus der Alles ward und wird. Dann fallen die Unterschiede vor dem Menschen ab und gleich sind für ihn Gott, Mensch und Wurm, gleich durch das grosse Geheimnis der versöhnenden Liebe. Und wie diese Liebe für den einzelnen die potenzirteste Lebensenergie ist, durch die er sich in die Weltenergie hinein —, sich mit ihr eins fühlt, durch die er den Mutaufschwung zum Dasein empfängt, so bedeutet sie der Allgemeinheit, der Menschheit das unversiegbare ewig jungfräuliche Bad ihrer Auferstehung. Völker mögen in Oeden versinken, mögen sich durch Zeiten der Schlaffheit schleppen oder sich in Untergängen winden: die Liebe ist der mystische Kuss, den von Ewigkeiten zu Ewigkeiten das Kommende dem Gehenden giebt, ist der Ausgangs-

punkt, auf den die Menschheit, auch die gesunkene, immer wieder zurückkommt und von dem sie die Frische schöpft, sich wieder zu erheben, höher zu heben als sie je war. Und wenn sich die Geschichte des »Lebens«, des individuellen wie des socialen, vom Standpunkte der Folge und Wirkung als eine Geschichte von fortwährend gelösten und wieder verknüpften Machtfragen darstellt — die ursächlichste, natürlichste Machtfrage ist sicher sie, die Liebe, die das beste Beispiel eines Zieles, einer Ueberwindung von entgegengesetzten Kräften durch Ausgleich giebt und in der der Menschheit Wille zur Unsterblichkeit am urgeborensten aufrauscht.

So nahm Dehmel vom Geschlechtlichen ein Mass des Werdens, das — als die genetische Vorbedingung der Erscheinungen — ihm die Erscheinungszusammenhänge klar machte und den alleinigen Glauben gab, den er noch haben konnte: den Glauben an eine beständige Wiederkehr des Werdens in einer ewigen Gegenwart, um derentwillen der Schöpfer die Schöpfung geschaffen hatte, ja! die dieser Schöpfer selbst war, der allgegenwärtige Gott, von dem die Menschheit vielleicht ein Gefühl, ein Gedanke ist, in den Weltraum hineingespielt; und für ihr eigenes Begreifen das Gefühl, der Gedanke des Weltraums. Damit aber waren alle die alten

überkommenen Begriffe, die nicht ausdenkbaren Vorstellungen von einem Anfang und Ende des Seins, alle Jenseitsfragen nach einem vorher und nachher, nach einem woher? und wohin? der Entwicklung, wie sie sich immer einzustellen pflegen, wenn ein rationalistisches Zeit und Einzelempfinden wieder einmal in ein metaphysisches umschlägt, zu einer Einheit im Thatsächlichen, Zuständlichen gebunden. Dehmels irdischer Wirklichkeitssinn hatte seine schwerste Probe — auf die spirituellen Forderungen, die die Weltwirklichkeit an ihn stellte — bestanden. Und die Symbole, die seine Kunst der grossen Art fand, in der sich sein Menschen-Ich, trans- und ciscendental zugleich, mit dem mysteriösen Gefüge der Schöpfung abfand, konnten sensueller Natur sein.

Das letztere zeigt sich so recht — und zum Unterschiede von Dichtern wie Nietzsche etwa, wie Schlaf und teilweise auch Przybyszewski — in dem Gedichtcyklus »Die Verwandlungen der Venus«, weil sich dort die chaosentstiegene Auffassung des Geschlechtlichen im weitesten monistischen Sinne, mit all ihren Beziehungen zu Kosmos, Kultur und Individuum zu einem mächtigen Panorama ausspannt, das alle nur denkbaren Perspektiven in die Welt und von der Welt in das Leben öffnet, dabei aber von einem

festen und sehr erdgebundenen, einem bewussten Diesseitsstandpunkte aus geschaut ist.

Diese »Verwandlungen der Venus« gehören zu dem Lebensstärksten, was Dehmel geschaffen hat: von ihrer Geburt zucken die einzelnen Gedichte ordentlich noch . . . schwerer keuchender Atem geht von ihnen aus. Aber sie sind auch — wie man das bei Dichtern von solchem Temperament immer finden wird, in deren Werken die Qualität der erreichten Wirkung der Quantität des Kraftaufwandes genau entspricht — sie sind zugleich auch mit sein Beziehungreichstes, Weltumfassendstes.

Zunächst muss man den Cyklus wohl als eine Selbstergründung nehmen, wie den »Bastard«, wie das ganze Buch »Aber die Liebe«. Doch ist diese Ergründung hier schon keine That der Analyse mehr, sondern der Synthese, sie stellt keinen Selbstzweck dar, sondern ein Mittel, das ein Rückgrat abgiebt, um das sich ‚Beziehungen' zum Ausser-Ich hochranken können. Der Cyklus ist eine Variante jenes Gedichtes, eine Uebertragung seines einzelmenschlichen Inhaltes auf den allgemeinen Menschheitsinhalt. Und zwar einmal eine Beschränkung jener Icherfassung, die der Dichter schon gegeben hatte — eine Beschränkung auf das ausschliesslichere

»Mann«empfinden, das zum Schwerpunkt wird. Und dann eine Erweiterung durch die Steigerung des sexuellen Elementes zu jenem sexual-religiösen: die Kreise dehnen sich um diesen ihren Schwerpunkt, breiten sich aus, wachsen und wachsen, bis sie schliesslich ein Gebiet umspannen, das, wie man sehen wird, alle Erscheinungen fasst.

Die »Verwandlungen der Venus« zeigen Dehmel denn auch nicht nur als den Don Juanischen Menschen, sondern als jenen Doppeltypus von diesem und dem Faustischen, der für alle wirklich universalen Dichter, für alle, die eine mehr als einseitige Richtungsbahn haben, so ungemein kennzeichnend ist: Wir sehen in Dehmel wieder einmal einen Schaffensgewillten vor uns, bei dem die Tendenz zur Sinnlichkeit aufs Aeusserste entwickelt ist, der aber zugleich über eine so starke Tendenz zur Vergeistigung verfügt, dass er die eine, ohne in beständiger Fühlung mit der anderen zu bleiben, gar nicht zu einem so harmonischen Effekt durchführen kann, wie er der Harmonie des Universums entspricht. Daher ist denn auch dieser Cyklus eine gleichgerechte Spiegelung aller Dinge: des Leiblichen und des Seelischen, der Realität und der Idealität.

Ein Traum lebt vor uns auf . . . wie jähe Gesichter gleiten die Mächte des Seins

vorüber, die grossen göttlichen und die kleinen irdischen, die ewigen und die allzu zeitlichen, wie wir sie beherrschen und wie sie uns beherrschen . . . gleiten vorüber in einem wüsten Fest der Nacht, das der Dichter zwischen dem dunklen Abend seiner Sucht und dem aufleuchtenden Morgen seiner Sättigung feiert. Und aus all den bunten wechselnden Masken taucht Sie, Venus, die ewige Dea! Bald rast hoch die Bacchantin, hoch in den wirbelnden Serpentinen der Lust! . . . Bald erstarren ihre Bewegungen und sie naht unheilvoll und steht drohend da, gekleidet in verworfenes blutendes Schwarz: die grosse Zerstörerin! . . . Bald löst sie sich wieder mild und ruht dann, die Hände in den Schoss gefaltet, im heilig weissen Gewande: eine von der unendlichen Milde Verklärte, eine wieder Verklärende: die Mutter — Madonna! . . . Und sie kann die wundersame, die aufblühende Keuschheit sein . . . und die selbstschänderische irre Schamlosigkeit! Der Geist, der uns in die selbstvergessene Inbrunst des Gebetes stösst, Venus Religio! Und Satan, der uns wegführt zu hoch vermessenen Ketzereien unseres Erkenntniswillens! Sie kann der Hunger sein . . . Elend . . . Tod! Aber auch das Leben, mit seinem unsterblichen Drang: Glück- und Ruhm- und Machtverlangen! So kommen und gehen

die Gesichte, wandeln durch den Traum des Dichters, wie der Mensch durch das Drama der Menschheit. Bis endlich der Morgen graut, der ihm die heissen Lider hebt und er den schimmernden Tag sieht, die bunte Wirklichkeit um sich her erkennt, staunend begreift — sich selbst sieht, sein Ich, das ihm zuletzt noch, bevor er erwachte, erschienen war: als seine Venus mea!

Und die hatte ihm wohl die tiefste der Erkenntnisse gegeben, die er in dem tollen Taumel erfuhr. Sie hatte ihm den Blick in die glühende Ewigkeit der Welt und seiner Selbst geöffnet, ihm seine Pflicht zur Menschheit, seinen Kulturberuf gelehrt! — hatte ihn von der Erdbefangenheit gelöst, von dem Krampfe befreit, in dem er bis dahin so schmerzhaft ringend lag, und mit den Schauern jener nur erst geahnten Seligkeit überschüttet, die er der Menschheit bringen sollte.

Damit aber wusste er sein Ziel und Dehmel, der da ist

> . . . . wie jene grossen
> Tagraubvögel, die zum Fliegen
> sich nur schwer vom Boden heben,
> aber, wenn sie aufgestiegen,
> frei und leicht und sicher schweben —

— Dehmel kann zu seinem eigentlichen Werke schreiten.

Wäre er wie Zarathustra, dann würde ihn sein Wissen um die Dinge weite, weite menschenferne Wege führen, Höhen zu, auf denen das Getöse des Lebens schweigt und nur das bekannte Windbrausen des Weltgeistes zu vernehmen ist.

Aber Dehmel geht diese Wege nicht, sondern kehrt in das Leben ein, um lieber der Menschheit zu sagen, dass sie selbst — ja, sie selbst — Weltgeist ist. Er bleibt seiner Erde getreu und seine Kunst Lebenskunst: sie wurde jetzt nicht, wie das bei einem Menschen von so früher Geistigkeit vielleicht sehr nahe lag, reine Ideeenkunst.

Mit zwei Worten aus dem »Bastard« war »Aber die Liebe« samt dem Venuscyklus das Buch der ‚dumpfen Sucht'. Nun folgen die Bücher der ‚lichten Glut'. Zunächst: die »Lebensblätter«. Dann das Drama vom »Mitmenschen«. Und endlich: »Weib und Welt«. Ich möchte alles, was über die Periode in Dehmels Dichten zu sagen ist, die von diesen drei Schöpfungen begriffen wird, mehr in meine Worte über die letzte, über »Weib und Welt« sammeln; natürlich mit dem Vorbehalte, mir, wenn es nötig sein sollte, aus den beiden anderen die Belege zu holen.

Weib — und — Welt: das kleine Bindewort giebt den grossen Unterschied, trennt

mit einer nicht misszuverstehenden Deutlichkeit den Dehmel, der zunächst das Sein mittelst seiner Intellektualität erkannt und es dann auf dieser Grundlage kraft seiner Sensitivität erfasst und dabei erfahren hatte, dass die Welt Geschlecht sei, von dem neuen, der in dem Sein mehr sieht, als eine beständige Wiederholung seines Ursprungs in unzähligen »Verwandlungen«, ein Ringen um Ziele statt dessen, um höhere Formen, um die Einheit höherer Formen. Das »Weib« — in jener weiten, allgemeinen Bedeutung — ist Dehmel jetzt etwas anderes, als ein Spiegel, auf dem vom ersten Schöpfungsglanze her ein dunkles Leuchten sichtbar wird, wenn der wissende Mensch in ihn hineinschaut ... Und der sexuelle Drang, das Geben und Nehmen von Mann zu Weib, gleichgültig, ob es sich ureigentlich, in seiner wilden Einfachheit, oder in einer übertragenen, irgend einer vergeistigten Art äussert, kann ihm nur noch als eine Macht wie jede andere erscheinen, die sich sonst in der Naturität bezw. Kulturität der Dinge bekundet: eine unter den vielen, den zahllosen inhaltbedingten und wieder formbedingenden Entwicklungskräften birgt sich wohl im Geschlecht — aber es ist für ihn nicht mehr das ausschliessliche Gesetz des Werdens. Vielleicht hat man mit ihm — einmal ganz abgesehen von der rein

genetischen Bedeutung — eines der wichtigsten Lebensdogmen? auch und gerade in kulturell ethischer und individuell moralischer Beziehung? Dehmel ruft der Frage, soweit sie an ihn selbst, an ihn als Menschen gestellt ist, ein lautes Ja! nach und sagt: Mir ist die Welt — Weib und Welt! Ob aber das Geschlecht wirklich das urbedingendste Gesetz, ob es »die« Mutter des Werdens ist, ob nicht!? Jener gedanklich-wissenschaftliche Sturm und Drang, der für die ganze junge Generation so kennzeichnend war, aus und mit der Dehmel kam — er hat sich in ihm jetzt zu seinem Reste ausgetobt und der Künstler fühlt: was kümmert's mich? Der Zweck des Lebens geht mich mehr an als sein Grund, mich reizt es nicht länger, als biologischer Symbolist aus abgestorbenen Dingen Herkunft und Wesen der lebendigen zu erforschen, der Verkünder des heiligen Augenblicks will ich sein und dieser einzigen Lehre, die in ihm beschlossen ist: dass, wer den Augenblick umfängt, stets gewissere sichere Erkenntnis hält, als der Mensch, der rückwärts sich zum Chaos müht oder in Utopieen schweifend tappt.

Wir aber wissen: wenn ein Schöpferwille diesen Augenblick, das Seiende als das einzig Beständige des Werdens, nur recht und richtig fasst, dann wird er zugleich — er brauchts

gar nicht erst besonders zu »wollen« — die Angeln greifen, mit denen der sichtbare Augenblick im Vergangenen und Zukünftigen, in der unsichtbaren Ewigkeit hängt, wird neben der höchsten Wahrheit auch noch tiefste Weisheit geben!

Alle grosse Wirklichkeitskunst beweist es! Dass ein Shakespeare, ein Rembrandt, ein Goethe diese Vorbedingung erfüllen konnten, macht das ganze Geheimnis der ewigen Jugend ihres Schaffens aus, erklärt, warum es die Jahrhunderte überdauern darf!

Und Dehmel beweist es wieder! Die Treue, mit der dieser Dichter gerade in den »Lebensblättern« und in »Weib und Welt« von sich aus die Beziehungen zur Optik der äusseren und inneren Phänomene geknüpft hat, verspricht ihm, dass die Zukunft seinem Werke Treue wieder halten wird. Mir scheint in diesen beiden Gedichtbüchern sogar das Bleibendste zu stehen, was die ganze moderne Literatur, auch schon über den Dichter hinaus, bis heute überhaupt hervorgebracht hat. Diese ästhetische Grundforderung der Wirklichkeitskunst: Künstler, stelle das Leben dar, wie es sich dir darstellt! ist zwar von den neueren Dichtern, namentlich in der engeren realistischen, dann aber auch in mancher sehr viel weiteren idealistischen Beziehung durchweg befolgt worden; sie haben

uns Dramen, Romane, Gedichte gegeben, an denen Alles — in einer neuen Weise — rund und ganz ist, die eine Thatsächlichkeit sind, so gut wie die, der sie entnommen, und wirklich einen Organismus darstellen, durch den Schöpfungsprozess aus dem Organismus der Natur gewonnen, Inhalt von ihrem Inhalt, Form von ihrer Form. Und neben Unzähligem, was nur für die Zeit selbst, in der es entstand, wichtig und wertvoll ist, haben sie Vieles sagbar gemacht, für das auch noch die kommenden Geschlechter Empfänglichkeit spüren werden. Doch bei keinem scheint mir die letztere, die Dauerwirkung, die erstere, die Augenblickswirkung so stark zu überwiegen, wie eben bei Dehmel.

Mittelbar habe ich Grund und Begründung meiner so hohen, höchsten Schätzung Dehmels schon gegeben, als ich zum Eingange klar zu stellen unternahm, warum bei ihm ‚die Sammlung liege', warum bei ihm ‚die Suchenden unserer Zeit ihrem Ziele: letzte Vollendung ihrer und aller Menschlichkeit am nächsten kämen, es am mächtigsten vor sich sähen.' Manches galt von der Ausgangsverfassung, wie sie sich dann in den »Erlösungen« und in »Aber die Liebe« darstellte, nicht mit, galt weniger von dem Kampf um den Ausgleich, den Dehmel zu bestehen hatte, und

der seine Entwicklung, die Seligkeitsgeburt aus Krampf bedeutet — galt bereits mehr von diesem Ausgleich, von der Zielverfassung selbst. Jetzt, nachdem die Voraussetzungen entwickelt sind, unter denen der werdende Dichter schuf, bleibt noch festzustellen, was den gewordenen ausmacht. Das Ergebnis dürfte dann die entsprechende unmittelbare Rechtfertigung bedeuten, dürfte von seinem Werke selbst aus erklären, warum es, mehr wie jedes andere, aus innerster Gegenwärtigkeit so voll von Bedingungen zur äussersten Zukünftigkeit ist.

Nimmt man den Satz: Künster, stelle das Leben dar, wie es sich dir darstellt! in seiner blossen Wörtlichkeit, so kann er wohl zu der Annahme führen, eine Kunst, die ihm entspricht, wäre nur nach formellen Gesichtspunkten zu messen. Aber dann wird man notwendig dahin kommen, dass seine Umsetzung in Kunst auch noch wichtigeren inhaltlichen Wertungen unterworfen ist; anders gewandt: dass es noch sehr auf das „wie", auf die Weise ankommt, in der sich einem Künstler das Leben darstellt und nicht nur darauf, wie er es hinterher »wieder» darstellt: ein Blick ins Leben wird immer wirkliches Leben schauen, aber es braucht noch lange nicht das Leben, braucht nicht sein allgemeines, sein grosses vorbildliches Wesen und — so

schliesst sich in etwa schon der Ring meiner Ausführungen — braucht nicht, wie bei Dehmel, der erwähnte Längs- und Querschnitt unserer Kulturentwicklung zu sein.

Das führt dahin, dass es auf die Blickfähigkeit, auf die Person des Schauenden ankommt, dass derjenige der bedeutendste Schöpfer sein wird, der das Bedeutendste sieht und, doch das ist selbstverständlich, demgemäss bedeutend gestaltet.

Wo er dies ‚Bedeutendste' sieht? Bei der stofflichen Unbeschränktheit der Kunst darf jeder Gegenstand dienen; wir wissen, dass es der an sich unbedeutendste sein kann. Je nach der Kunstgattung, der sprachschöpferischen, malerischen u. s. w., und je nach der Gattungsart, der dramatischen etwa, der epischen u. s. w. giebt es andere Blickrichtungen. Gesetze über sie aufzustellen, gehört hier nicht hin und wäre die Aufgabe einer ganzen Aesthetik. Es muss genügen, dass ein Dichter die Tendenz hat, sie stärker hat, wie jeder andere Künstler, das ‚Bedeutendste' überall, in den Beziehungen »aller« Dinge zum »All«, und namentlich in den immateriellen Zusammenhängen zu sehen. Das hat den äusseren Grund, dass des Dichters Mittel zur Formgebung, die Sprache, auf einen weiteren, allgemeineren Kreis von Erscheinungen anwendbar und im Besonderen

zur Fixierung immaterieller Begriffe, Zustände u. s. w. dienlicher ist, als die Farbe etwa ... Und den entsprechend ursächlichen, inneren: dass der Gefühls- und Gedankengehalt eines Dichters dem des Gott- und Alldeuters, des Philosophen, Theosophen, überhaupt jedes specifisch religiösen Menschen immer noch verwandter sein wird, als der Gefühls- und Gedankengehalt des Malers, Plastikers, Musikers.

Dehmel nun — der Allseitige! — sieht das ‚Bedeutendste' in der ganzen Welt, in der Kohäsion all ihrer Bestandteile; gleichgültig, von welcher besonderen Zugehörigkeit zu den Erscheinungsarten sie sind! Da er es zugleich immer in der Adhäsion seines eigenen ganzen Ich sieht und dieses Ich ausser von den sexuellen Trieben noch von den mannigfachsten, von sozialen etwa (Gedichte wie „der Arbeitsmann"), pädagogischen im eigentlichen Sinne (Kindergedichte und Märchen, „Lied an meinen Sohn"), wie im übertragenen (Sinnsprüche, überhaupt der ethisierende und ästhetisierende Grundton seines Schaffens) u. s. w. belebt wird, deshalb kann so gut wie jede Erscheinungsart, wenn sie nur von Kulturwert ist, in ihm dichterisch fruchtbar werden.

Die Blickrichtung seiner Zeitgenossen ist durchweg eine einseitigere: sie vermag weiter

zu schweifen, im Kosmischen beispielsweise, oder im Dekorativen — aber sie wird dann nicht gleichzeitig entsprechend tief dringen; und sie vermag anderseits auch wiederum tiefer, mit Gewaltsamkeit tiefer zu bohren, im Psychologischen etwa — aber sie wird dann ausschliesslich auf die betreffende Bohrstelle beschränkt sein und höchstens unterirdisch Ausdehnung gewinnen können. Die Kunst dieser anderen ist wie die verschiedene Tonabstufung einer einzigen oder wie die Mischung nur weniger gewählter Farben; wodurch dann der Eindruck, den sie macht, wohl etwas Ueberstarkes oder anderseits Ueberfeines bekommt. Dehmels Schaffen dagegen spiegelt die Welt in der Buntheit all ihrer Farben und Farbenbrechungen wieder: von ihm darf man sagen, dass es des Regenbogens Pracht und weiten Schwung hat und so selbst ein Symbol der Vielfältigkeit ewigen erdentrückten, erdgebundenen Lichtes ist.

Doch werden die einzelnen Wertverhältnisse, in denen diese mitschaffenden Zeitgenossen zu Dehmel und untereinander stehen — da ich die moderne Literatur ja von ihr und ihrer Zeit, aber nicht von einem einzelnen Vertreter aus betrachte —, sich gelegentlich und gleichsam von selbst herstellen, aus dem schliesslichen Gesamtbilde herausspringen müssen. Und meine Aufgabe ist bei jedem

dieser Einzelnen mehr darauf beschränkt, festzustellen, worin sein Negatives und Positives besteht, in welcher Weise es sich durch seine Entwicklung hin verteilt: bei Dehmel selbst also, unter welchen Bedingungen und nach Auslösung welcher Einseitigkeiten, die er freilich nicht zu seiner Hemmung, sondern zu seiner Förderung in sich vorfand, es ihm möglich wurde, seine Schöpferkräfte zu der nachhaltigen Wucht der Synthese zu sammeln, die seine „Lebensblätter" und sein „Weib und Welt" auszeichnet.

In diesen beiden Büchern ist alles denkbarste Einheit . . . Sowohl jener frühe Trieb zur Sentenz, wie jener spätere zur sexuellen Parabolik ist geschwunden; oder vielmehr: beide erscheinen mit einander verschmolzen, dem jeweiligen Stoffe eingeschmolzen und dadurch zur rechten, sich nicht mehr selbstbezweckenden Anwendung gebracht. Wohl findet sich noch manches, was Zeugnis ablegt von ganz bewusster Gehirnarbeit oder einem urwilden Geschlechtsempfinden, das wie ein Gleichnis zur Genesis wirkt; zumal in den »Lebensblättern«, die überhaupt mehr ein Uebergangsbuch zu »Weib und Welt« darstellen, obwohl in ihnen Gedichte stehen, die in Dehmels Schaffen geradezu Höhepunkt bilden, weil sie inhaltlich von den stärksten, für ihn bezeichnendsten und dabei doch

ewig-selbstverständlichsten Voraussetzungen sind und im Kreis derselben ausgewachsen, formal zur Rundung, zur neuen Rundung abgeschlossen und vom letzten Vielleicht-noch-Ueberflüssigen gereinigt: ich nenne »Durch die Nacht«, »Auf See«, Unsere Stunde«, »Entbietung«, »Erste Hoffnung«, »Masken«. Sonst aber — die Grundstimmung, aus der die beiden Bücher und namentlich das zweite gekommen, ist eine durchaus neue und sehr unterschiedlich von der kopfkühlen, bezw. herzensheissen Atmosphäre, die um die »Erlösungen«, bezw. um »Aber die Liebe« schwang. Man fühlt: Unruhe und wilde Beweglichkeit, die nichts anderes waren, als versteckte, jugendlich-natürliche Zielungewissheit, sind geschwunden. Was der Dichter jetzt ausdrückt, ist sein Gesamtgefühl als Mensch, zu dem sich die Sonderneigungen, die seine Entwicklung bis dahin kennzeichneten und je nach dem Stadium stärker hervor- oder zeitweilig ganz zurücktraten, endgültig gefunden . . . Und was er aus ihm herausschenkt, ist der Reichtum seiner Beziehungen zum Ausser-Ich, zur Menschheit, die er als solche, als Gemeinschaft, bis dahin so recht gar nicht gekannt. Dehmel bekennt selbst, wohin er mit sich aus jenen erst geistigen und dann sinnlichen Krämpfen gekommen:

Ich habe mit Wollüsten jeder Art
mich zwischen Gott und Tier herumgetrieben:
ich steh, und schmerzhaft reiss ich mir den Bart:
nur Eine Wollust ist mir treu geblieben:
zur ganzen Welt.

Doch — Wollust ist ein Begriff, der hier nur mit dem relativen Recht der Ausnahme steht. Sonst ist die Wollust in dem Dichter abgetötet. Und die Gefühlsfülle, die an ihrer Stelle in ihm auflebte, die ihm die Kraft zur Zusammenfassung gab, heisst, wie man weiss, Seligkeit! Sie ist es, mit der er jetzt die Erscheinungen begreift, als subjektives Ganzes im objektiven Ganzen umgreift, mit der er das Getrennte zueinander führt, das Gemeinsame sichtend abwägt . . . Mit ihr vertieft und erhöht gleichzeitig, mit ihr verschönt er die Dinge, geruhigt er den verzerrten Schmerz zum erhabenen, befreit er das Glück aus wüster Brunst, weitet er den Gedanken zur Gedankenwelt. Sie ist das Verbindende, das grosse Versöhnende, der Ring, der sich um alle Zerspaltung in Zweiheit, alle Zersplitterungen in Vielheiten legt und sie zu jener Einheit kittet, die Dehmel so not that, wie sie — der Menschheit not thut.

Denn: dieser Seligkeit höchste Spannung — nach des Dichters eigenen Worten aus den angeführten Versen, die Seligkeit »zur

ganzen Welt« — sie war nichts anderes, als das Glücksgefühl, das ein Einzelner plötzlich darüber empfand, dass es ihm bewusst ward, was es eigentlich heissen will, Mensch zu sein, Wesen in einer Gattung, die vom Schöpfer die Gabe empfangen, ihn in der unbegrenzten Einheit seiner Schöpfung zu erkennen, ihr Ziele zuzumessen, nach diesen Zielen die eigenen zu richten und so, selbstthätig mitwirkend an der Schöpfungsentwicklung, zu einer immer bedeutenderen Vollendung vorzudringen. Ein derartiges Bewusstsein aber: dass sie Kulturverpflichtung höheren Stils hatte, war gerade das, was der Menschheit des XIXten Jahrhunderts fehlte, was ihr, wenigstens in ihrer breiten Allgemeinheit und in der sie kennzeichnenden geistigen Grundstimmung, verloren gegangen. Die Sicherheit zum Geschick, zur Dämonie des Guten und des Bösen — Die Ueberzeugung, unbekümmert um die Zukunft, aber um der Zukunft willen, rein aus sich heraus und als verkörperte Schaffenskraft in die kommende Gestalt der Dinge hineinwachsen zu können, zu müssen, hatte sich aus dem Verhältnis, in dem die Menschheit zu sich selbst stand, ausgeschaltet. An die Stelle war im Intellektuellen eine Tendenz zur Kritik und im Persönlichen ein Zustand des Zweifels, Missmuts und der beständigen Un-

ruhe, die Lebensangst getreten; in eine anarchische Ethik und eine egoistische Philosophie hatte sich das Individuum geflüchtet, nachdem es infolge dieser epidemischen Erkrankung des Vitalitätnervs seine göttliche Unmittelbarkeit verloren. Freilich regte sich unter all dem müden Pessimismus bereits der Wunsch zum neuen Aufschwung in glühenderer Gesundheit; schon konnte die Mahnung formuliert werden, dass der Mensch wieder zum Kinde, zum aus sich rollenden Rade werden solle . . . schon wurde heller und heller das dunkle Sehnen empfunden, die schwankende Problematik des Lebens durch eine feste Dogmatik zu ersetzen . . . und der Ausgang des Jahrhunderts stellte sich als eine Periode der Vorbereitung, Aufspeicherung, Sammlung dar, geistig gekennzeichnet durch Nietzsche, den Typus des prophetischen Uebergangsmenschen, dessen frühe, leider nicht immer angenehme Popularität besser als jedes andere Phänomen beweist, wie allgemein der Drang zum erhabeneren Niveau alsbald wurde. Doch war mit ihm unsere Weisheit vom Sein immerhin nur bis zur höheren Schätzung des Selbstgehaltes aus einem abstrakten Optimismus gelangt, also eigentlich erst zu jener Basis gekommen, die die Voraussetzung aller Vollkultur ist. Noch litt das Individuum als solches, litt

ärger vielleicht als vorher, da es nicht wusste, dass das Mass seines Wertes in ihm selbst ruhe und in den Grad gelegt sei, um den seine — Seine Aeusserungen sich unterschiedlicherweise vor anderen auszeichneten. Und wenn es schliesslich auch die Nervosität der verhaltenen Kraft war, mit der es sich quälte — es konnte von der Ueberfülle solches Selbstgehaltes zersprengt werden und was Uebergang schien, war dann Ende. Entladungsmöglichkeit musste man ihm verschaffen und in das Leben Befreiung, Oeffnung, Lösung kommen. Der Irrgang der Zeit forderte sichere Bahn. Und die konnte nur gefunden, nur beschritten werden, wenn einer, wenn womöglich mehrere auf den verschiedenartigsten Gebieten das Beispiel geben, aus dessen Machtwirkung ein neuer Glaube floss, neues Zutrauen zum Schicksal in die Menschheit kam, neuer Mut in sie überging, sie — wie in der Renaissance etwa — mit allgemeiner Bewegung belebend und in ihr diesen ewigen Willen erregend: im grossen Wandel der Entwicklungen selbst wieder als Beispiel ragend dazustehen!

Dem Menschen, der ausschliesslich an seinem Geiste siechte und keine Lebensanschauung ausser der pessimistischen hatte, wenn es ihn schon zu deren Ueberwindung drängte, war durch Zarathustras Lehre wohl

ein Halt gegeben worden. Und den, dessen Sinne darniederlagen und sich zu keiner rechten Lebensführung zu finden vermochten, trotzdem er zu ihr veranlagt war, hatte Liliencrons Lyrik aufgerichtet.

Aber solche That genügte nicht. Sie war von halbem Werte für alle, die den Drang zum Gegenteil ihres Innenlebens in sich fühlten, die da verlangten, eine Erhebung ihres ganzen Menschentums zu erfahren, ihres intellektuellen wie gleichermassen ihres vegetativen. Es musste jemand kommen, der nicht bloss dem Einzelnen die Jedweiligkeit seiner angeborenen Eigenart bestätigte, indem er ihn in seinen Ahnungen festigte, seinen unausgebildeten Neigungen bestärkte und seinen unbewussten Wünschen die Erfüllung verhiess ... jemand, der sich an das ganze Zeittemperament wandte und ein Werk brachte, das in einem höheren Sinne als dem persönlichen einheitlich war, das den Menschen als Menschheit ausdrückte und in ihr etwas wie das Gesetz des Lebens vor uns hinstellte. Dehmel musste kommen, der das Dasein in seine Seele auflöste und ihm eine Deutung gab, durch die er mit ihm identisch wurde, weil es die war, die es schon von sich selbst aus hat .... Dehmel, mit seiner »Seligkeit zur ganzen Welt«, in der zunächst der eigene donjuanisch-faustische Unter- und Aufgangsrausch seine

Erfüllung fand, dann Nietzsches apollinische und Liliencrons dionysische Lust, diese beiden ersten Kennzeichen eines Aufschwungs, restlos aufgingen, im Weiteren aber, ganz allgemein, die Schwungkraft offenbar ward, die durch alles Werden mächtig geht und ihr heimlicher Vollendungswille ist . . . mit dieser Seligkeit, die — wenn wir die Geschichte unseres Geschlechtes zurückblicken — allen ausgezeichneten Epochen die Stimmung gegeben hat und von der wir, rückschliessend, geradezu sagen dürfen, dass aus und mit ihr jede — religiöse oder kulturelle — Hochentwicklung kam und einzig kommen kann.

Das sollte uns ein Zeichen, ein doppeltes Zeichen sein, uns einmal den mittelbaren Beweis dafür geben, dass unsere Zeit thatsächlich ein Drängen zur bedeutenden Zukunft und mithin als vielfruchtbare Bereiterin selbst schon von bedeutender Gegenwärtigkeit ist; und dann, da wir wissen, wie ausschliesslich der Wert eines Dichters von dem Wert seiner Umwelt abhängt, sollte es uns sagen, dass Dehmel, der Lyriker Dehmel, heute das ist, was sonst wohl nur ein Dichter sein kann, der in dramatischer oder epischer Form synthesierend schafft.

Denn was ist die Erregung jener Seligkeit anders, als die Folge einer Erregung von *φόβος* und *ἔλεος*, einer Erschütterung

und Rührung, einer Erhebung, wie wir sie am stärksten in der Tragödie erfahren: wenn uns Schauder vor den Schmerzen des Lebens packt und zugleich ein Mit-Leiden, eine Regung überwallender Güte für die beschleicht, über die die Schmerzen gekommen und in denen diese sich so verkörpert darstellen? . vorbildlich verkörpert, warnend, mahnend, zusammenrüttelnd!? Was ist sie anders, als die Ehrfurcht vor dem Leid und die Dankbarkeit dafür, dass wir zugleich fühlen dürfen, wie ihm ebenbürtig eine Lust gegenüber steht, aus der sich das Verhängnis des Menschen gleich dem der Menschheit gebiert — eine Lust, um derentwillen, wenn uns das Leben nicht das Mass unserer Wünsche voll macht, aber dafür mit den Leidenschaften, mit Hass, Neid, Eifersucht u. s. w. erfüllt, dieses Verhängnis erst ein »schlimmes« wird, um derentwillen es überhaupt ein Negatives im Gegensatze zum Positiven in der Welt giebt — eine Lust, ein Glück, das die eigentliche Heimat des Lebens ist und in die es über Meere von Thränen, durch Stürme von Seufzern und Stöhnen und Wehegeschrei in seinem kleinen einzelnen, wie seinem grossen allgemeinen Kreislaufe am Ende doch ewig wieder zurückkehrt! Was anders, als das weite Allverstehen, das wohl über uns kommt, wenn das Alltägliche

zum Ewigen, die blinde Zufälligkeit zum eingeborenen Schicksal, zur waltenden Gottheit geläutert vor uns steht? Was anders, als jene Reinigung, die wir im Austausch mit dem All — der religiöse Mensch in der Inbrunst des Gebetes, der künstlerische in der Inbrunst des Genusses — erfahren und die die Alten die kathartische nannten?!

Nun wissen wir ja heute, dass eine derartige Wirkung die eines jeden Kunstwerkes sein soll; und es ist, stillschweigend wenigstens, zum ästhetischen Uebereinkommen geworden, dass die Frage, ob sie überhaupt, bezw. in welcher Stärke sie eintritt, geradezu entscheidend für den Wert eines Dramas so gut, wie den eines Gedichtes, irgend einer Sprachschöpfung, einer Malerei, Plastik, Musik ist. Aber es sind doch Grenzen zu ziehen, die nicht nur von der Quantität, auch von der Qualität des projicierten Affektes bestimmt werden. Und es ist da im allgemeinen zu sagen, dass man beachten muss, ob die Reinigung aus einem Kunstwerk kommt, das relativ, also in der Persönlichkeit des Künstlers befangen geblieben und uns nur durch die Darstellung von dessen eigenen Schmerzen und Freuden zu erregen vermag. Oder, ob es dem Darstellenden gelang, seine Leidenschaften, seine Zustände, Empfindungen, Gedanken zu objektivieren, sie zum Absoluten

hinaufzuführen und ihnen die Formel des innewohnenden Gesetzes zu geben. Und da ist denn — was die Dichtung angeht — die Erfahrung nach wie vor gültig, dass der höchsten Selbstentäusserung am ehesten der Dramatiker, seltener schon der Epiker und nur in Ausnahmefällen — Goethe z. B., aber nicht ein Lenau — der Lyriker fähig ist.

In der modernen Dichtung nun stehen die Werte, unnatürlicher Weise, bis jetzt in beinahe umgekehrtem Verhältnis. Der Naturalismus im Drama ging auf die Synthesierung allzu kleiner Lebensproportionen aus und hatte überhaupt eine zu ausgesprochen formale Tendenz, als dass es ihm gelingen konnte, einen Affekt von besonderer Intensität und gleichzeitig Extensität zu erregen; nur aus dem »Meister Oelze« und etlichen Stellen bei Hauptmann fährt wohl einmal ein jähes Schlaglicht auf und zeigt in mystischer Helle das Elementare eines Charakters, einer Konstellation, des ganzen jeweiligen Problems. Die psychologische Vertiefung hinwiederum, die der Naturalismus im Epos, will sagen Roman erfuhr, zog ihr eigentliches Leben zwar aus solchen Urgründlichkeiten, aber sie konnte zu ihnen hin a priori nur vermittelst der Analyse gelangen und ihre Wirkung — man denke an die Przybyszewskis — kam aus der Suggestion, beruhte auf hypothetischen Bedin-

gungen, war exaltiert persönlich und geradezu exemplarisch für die Wirkung einer im bezeichneten Sinne subjektiv-negativen Kunst. Während die Lyrik sich durchaus ins Subjektiv-Positive ausbildete, in dem speciellen eingeschränkten Masse schon mit Nietzsche und Liliencron eine höhere, beinahe epische, gewissermassen rhapsodische Stellung einnahm und uns schliesslich in Dehmel den Dichter gab, in dem sich der Entwicklungswille der Zeit von Grund auf und so allseitig in seinen verschiedenen Stadien und Moden sammelte, zusammenschloss, aufging, dass es ihm gelingen konnte, den Rhythmus des allgemeinen Lebens in das Metrum des eigenen zu zwingen und dessen Inhalt zur Symphonie zu steigern.

Ja — mit ihm haben wir den Menschen, der uns fehlt. Der uns wieder zeigte, dass die Welt nicht Missklang, sondern Zusammenklang sei und der uns am Symbol seiner selbst lehrte, im Einklang mit ihr zu schwingen. Der uns von der dumpfen, lähmenden Zwangsvorstellung des Fatalismus erlöste und uns im Kreise unserer erkannten Unfreiheit unvermutet neuen Lebensspielraum gab. Der uns hiess, unsere leidige Tendenz zur Kritik zu ersticken und den Mut erregte, die Anfechtungen ihrer Schwester Skepsis abzuschütteln, wieder im Bewusstsein, in der naiven Ueber-

zeugung unserer Selbstverständlichkeit dazustehen. Der uns zeigte, wie alle Gegensätzlichkeit, vor der wir, wenn sie uns feindlich schien, gleich verzagten und mit der wir uns schon nimmer versöhnen zu können glaubten, nur Kehrseite ist... und das Dasein eine ständig auf und niedergleitende Wage, auf deren Schalen der Tod nicht schwerer und nicht leichter liegt als das Leben, der Schmerz nicht drückender als das Glück und alles, was wir sonst das »Böse« nennen, nicht von anderem Gewicht ist, als das »Gute«. Mit ihm haben wir den Menschen, der uns mit dem Schicksal, obwohl es »über« uns waltet, eins und einig und zu seinem verkörperten Willen machte: Auf dass wir, ihm befehlend und zugleich gehorchend, diese unsere einzige Pflicht erfüllen: zur Selbstvollendung.

Ja — den Tröster, Helfer, Retter haben wir mit ihm, den wir angehen können, wenn eine Not der Zeit uns anfällt oder ihre Fülle uns zu erdrücken droht und unsere eigene Bezwingungs- oder Widerstandskraft versagt — den Helden in dem Drama unseres ringenden Menschentums, der zu uns, ob wir es wissen, wollen oder nicht und welche Rolle uns auch zugeteilt sei, in erlösender Beziehung steht, weil sein Werk die Bewusstheit all der Triebe verdeutlicht, die da stärker, schwächer, vielleicht gar reaktionär und seit-

ab geleitet — man denke an die verjüngt-christlichen, neomoralischen sonst durchaus moderner, kulturfreudiger Persönlichkeiten — in schwerem, kreissendem Unwillkürlichkeits-drange zum unbekannten Ziele streben.

Langsam, ruckweise, mit weit ausholender, krampfiger Mühe zu seiner Anschauungswelt vorzudringen, die bereits von Anbeginn, wenn auch in Lüften, gleich einer verschleierten Fata Morgana über ihm hing — das machte die erste Periode in Dehmels Schaffen aus.

Sie zu klären, in festen Linien und vollen Tönen seinem und unserem Auge sichtbar zu machen, bildete die Aufgabe seiner zweiten Periode.

Und er hat sie gelöst: auf all die Fragen, die jene erste aufwarf, stehen in dieser zweiten die runden geschlossenen Antworten. Das muss gesagt werden, obwohl sie zu ihrem eigentlichen, zu ihrem »litterarhistorischen« Ende wohl erst mit dem Roman in Balladen, »Zwei Menschen« geführt sein wird, den Dehmel zur Zeit vorbereitet und der, soweit man ihn nach den wenigen, bisher mitgeteilten Proben beurteilen kann, in gleicher Weise ausgezeichnet durch Intensität und Extensität, eine letzte Zusammenführung all der Voraus-setzungen bringen dürfte, unter denen Dehmel sich entwickelt hat — eine letzte wechsel-seitige Durchdringung all seiner Sinnlichkeit

mit seiner Geistigkeit, eine Zuspitzung, Umgrenzung und eine Einfügung in die denkbarsten Perspektiven.

Nun war — man wird sich erinnern — des Oefteren von einer Periode ‚späterer Vergeistigung‘ die Rede, in der Dehmel ‚aus dem fast schon religiösen Gesetzgeberwunsche‘, wie ich das psychische Motiv nannte, die Werte seiner Weltanschauung ‚auf die höchsten spirituellen Formeln zu bringen‘, zum halben Doktrinär derselben wurde. Es ist das eine mehr zufällige, gelegentliche, eine periodische Periode, eine Zwischenperiode innerhalb der grösseren. Und da aus den Dichtungen, die sie bezeichnen — wie aus allen von specifisch intellektueller Qualität: bei den »Erlösungen« z. B. war diese allgemeingültige ästhetische Erfahrung auch zu berücksichtigen — das Wesen der Dehmelschen Weltanschauung am eindringlichsten herausspringt, ist es wohl nötig, bei denselben zu verweilen und durch das, was sie über diese Weltanschauung ganz direkt aussagen, meine Ausführungen zu ergänzen. Bibliographisch wird diese Zwischenperiode von etlichen Gedichten in »Weib und Welt« bereits angekündigt, dann zählen zu ihr die Gedichte, die Dehmel in die zweite, durchweg veränderte Auflage seiner »Erlösungen« aufnahm, wie auch die Ver-

änderungen selbst teilweise sehr bezeichnend sind . . . ferner einige spätere, in Zeitschriften verstreut veröffentlichte Gedichte.

Ich greife die Dichtung heraus, und es ist die weitaus bedeutendste, die meiner Absicht besonders entgegenkommt: »die Lebensmesse«.

Dort hat Dehmel seiner Weltanschauung den Träger gegeben, hat sie, soweit das in lyrischer Form überhaupt möglich war, auf den Typus und diesen auf die prototypische Formel des Menschen gebracht, der dem Schicksal gewachsen ist. Im symbolischen Umkreis der unverrückbarsten, ewigwertigen Lebensverhältnisse führt er ihn vor: Wie er — wissend um das unabwendbare Walten der Allmacht auch in der Menschheit, oder es doch mit Gewissheit fühlend — sich aus dunklem Zwang zur hellen Freiwilligkeit aufschwingt, Diener der heiligen Notwendigkeit des Lebens zu sein, wie er mit dieser Notwendigkeit verwächst und zu ihr selbst wird . . . zum Menschen, der so sicher in der ihn umgebenden mütterlichen Natur, der primitiven wie der kultivierten ruht, so fest auf dem Boden bewusster Diesseitigkeit fusst, dass er nicht mehr vermessen über, nicht mehr verzagend unter jener Allmacht zu stehen, vielmehr Wille von ihrem Willen, eigenes selbstherrliches Geschick zu sein sucht.

Es klingt beinahe wie ein Gemeinplatz: der Mensch, der dem Schicksal gewachsen ist . . . . Aber nur, weil der Satz so ganz unspekulativ gefunden und jenseits von jedem System ist. Und trotzdem oder vielmehr gerade deshalb eine grosse, aber unendlich einfache Weisheit ausdrückt. Von der Art, wie wir sie in Sprichwörtern, gewissen zusammenfassenden Aussprüchen bedeutender Menschen, den Fundamentalsätzen der Religionen, Philosophieen, kurz, überall finden, wo eine irgend natürlichste Beziehung zum kosmischen oder kulturellen oder individuellen Sein ihre entsprechend natürlichste Prägung erhält.

Die Allgemeingültigkeit des Dehmelschen Satzes: dass in ihm etwas wie das heimliche Gesetz des Werdens und jeder Entwicklung im Menschen und in der Menschheit offenbar wurde, dass die Norm des Lebens gewissermassen zu ihrem Dogma gesteigert erschien — diese Allgemeingültigkeit gestattete denn auch, ihn auf jede Schicksalsmöglichkeit, die kleine wie die grosse, die gewöhnliche wie die ungewöhnliche anzuwenden, d. h. jeden Grundtypus des Menschen, jeden ewigwertigen, wie ich schon andeutete, jeden ewig wiederkehrenden, nicht an den besonderen Ort und an die besondere Zeit ge-

bundenen Typus zu ihm Stellung nehmen zu lassen.

Und so redet denn in der »Lebensmesse« von dem Menschen, der dem Schicksal gewachsen ist, die Erfahrung der Greise, das Vertrauen der Väter, die Hoffnung der Mütter, das Ahnen einer Jungfrau, das kummervoll ratlose Sehnen einer Waise und das Wissen zweier »Sonderlinge«, deren Repräsentativität übrigens nicht einfach genug und linienscharf herausgearbeitet ist und deshalb leicht dunkel bleibt. Ein Held aber, dieser aller innerster treibender Sinn, ihr Vorbild — denn was hätte die Menschheit zu ihrem Aufschwung nötiger, als des Helden Kampfes- und Siegesselbstverständlichkeit! — er deutet die Thaten seines Lebens also nach ihm:

Ich hatte Freunde, ich gab Gelage,
und manches Weib war mir zu Sinn;
aber an einem Sommertage
zeigte sich mit einem Schlage,
wozu Ich gewachsen bin.
Das Spiel der Hörner und der Geigen
verstummte plötzlich wüst und irr:
mitten durch den Erntereigen
kam ein losgerissner Stier.
Und da riss mich mein Herz vom Platze,
und man griff nach mir vor Schreck,
aber mit einem Satze
schlug ich dem Freund in die Fratze,
stiess ich das Weibsbild weg!

Und jetzt reit ich von Sieg zu Siegen
bahnfrei auf meinem Stier dahin,
bis ich dem Schicksal erliege,
dem ich gewachsen bin.

Aber, als er des Streites müde wird und er zugleich den Wunsch fühlt, in Eintracht mit einer Welteintracht zu leben — da verlangt seine Einsamkeit:

Holt mir jene Jungfrau vom Wege,
der das Land zu eng war hier!
schwillt mir Deren Herz entgegen
will ich sie an Mein Herz legen,
und ich schlacht ihr meinen Stier!
Und wir steigen zu Schiff und lenken
uns durch Wetter und Wasser und Wind,
und sie soll mir Kinder schenken,
die dem Schicksal gewachsen sind!

Dann preist ein Chor von Kindern die Versöhnung, zu der sich am Ende alles Werden wiederholt, und ihr Lobgesang zwingt den Grossen der Menschheit diese Frage an die Seele der Menschheit, die im Schicksal offenbar gewordene Seele, ab:

Warum suchen wir Dich,
die du in uns bist,
uns in alle Welten schickst,
uns mit Uebergewalten,
die den weisesten Mann empören,
zu Kindern machst,
die sich blind in Alles schicken
Alles, Alles,
die dem Schicksal gewachsen sind?!

Man sieht: Dehmels Regenerationsidealismus denkt ebenfalls — wie Jesus-Zarathustra — in dem Bilde des Kindes, zu dem wir werden müssen, um ins Himmelreich zu kommen. Nur, dass sein Himmelreich ein sehr irdisches ist: die starke Kultur und das Ausleben in ihr im steten Wechsel von Schaffen und Geniessen, Geniessen und Schaffen. Und es wird auch nur im Ausnahmefall, vielleicht überhaupt nur in dieser Zwischenperiode der Vergeistigung, einmal möglich, dass er ein so sanftes, paradiesisches, gleichsam urzuständliches Sinnbild wählt, um sein Ideal verkörpern zu können. Sonst werden wir uns den Typus, den er der Menschheit voransetzt, weit besser im kulturellen Gewande vorstellen. Im historischen: als griechischen Heros oder als Fürsten der Renaissance. Wie im modernen: im persönlichen und eigenmenschlichen des Dichters selbst; und auch im entlehnten — um beispielsweise den für unser Leben besonders charakteristischen, den sozialen Typus herauszugreifen: als Arbeiter. Wenn wir auch von Dehmel noch keine Dichtung besitzen, die als Gesamtkomposition die Wucht der grössten sozialen Offenbarung, einer Meunierschen Statue, hat! . . doch sind die einzelnen Züge, die Skizzen, Ansätze u. s. w. zwischen seinen Gedichten da, und vielleicht schliesst er sie

noch einmal zusammen! Denn es muss bei dieser Gelegenheit bemerkt werden, dass durch Dehmels Entwicklung hin die Tendenz zum historischen, überhaupt zum allegorischen Typus die absteigende und die andere zum specifisch modernen die entschieden aufsteigende ist. So dass sich, wenn ein Werk einmal abgeschlossen vorliegt und es sich dann endgültig zeigt, wie machtvoll und von Grund auf er die ganze Buntheit des gegenwärtigen Lebens gefasst hat, sein Wirklichkeitssinn sehr glänzend, nicht nur im Detail des einzelnen Gedichtes, sondern als runder Stil der Persönlichkeit bewährt haben wird. Schon die »Zwei Menschen« dürften das mit ihrer beabsichtigten Auflösung des lyrischen Elementes ins epische wieder um einen beträchtlichen Grad klarer machen . . .

Und es ist gut, dass Dehmels Kunst ihre feste, immer von neuem wieder nährend kräftigende Basis in der Welt des Konkreten hat. Dadurch entgeht der Dichter der Gefahr, seiner Neigung zum Abstrakten einseitig nachzugehen und kann sich im beständigen Gleichgewichte halten.

Er gehört ja nun einmal zu denen, die etwas »wollen«, die über ihre Kunst hinaus, über das Technische ihrer Kunst hinaus noch ihre »Absichten« haben können. Freilich ist mit diesen Absichten als solchen auch

nur bei den ausgesprochen geistigen Dichtungen zu rechnen; eben, weil das sinnliche Element, sobald es durchbricht, gleich so gewaltig durchbricht, dass es jedes andere verschlingt und nur noch innerlich, als Grundstock der betreffenden Dichtungen sozusagen, wirksam werden lässt.

In einer »Lebensmesse« aber, da spürt man, dass Dehmel »will« — dass er seiner Gegenwart und Mitwelt ins Zeitgewissen reden möchte und ihr eine Perspektive eröffnen, in deren schimmerndem Grunde die frohen Tage hellenischer und spätmittelalterlicher — schicksalgewachsener — Menschheit auferstehen. Denn er hat den Glauben, dass unsere Zeit eine Zeit der grossen Einheitsbildung von Leben und Menschheit ist. Und das Erzieherische an ihm geht dahin: allen verwandten Naturen die ungeschriebenen Gesetzestafeln neuer Ethik und Aesthetik zu zeigen und sie die Rückblicke und Ausblicke schauen zu lassen, zwischen denen sich heute schon der Kulturstil dieser Einheit — und er ist gleichzeitig Dehmels Kunststil — hoch erhebt und dem nicht blinden, verblendeten Auge deutlich sichtbar ist . . . geht dahin: jene Seligkeit zu erregen, die in ihm die Zwiespälte schloss und ihm eine persönliche Einheit gab, jene Seligkeit, von der er mithin wohl glauben darf und muss, dass sie die

Verfassung ist, die auch seine Mitmenschheit zusammenbringen und ihrer Lebensführung die entscheidende, die gesunde starke Stimmung geben wird.

Solche »Absicht« ist im Grunde religiös. Und »schliesslich muss die Kunst dem Volke doch mal die Religion ersetzen« heisst denn auch ein Wort in Dehmels Tragikomödie vom Mitmenschen — auf deren nicht allzu vehemente, aber interessante dramatische Qualitäten ich übrigens erst, gerade so wie auf die szenischen des Tanz- und Glanzspiels »Lucifer«, an anderer Stelle zu sprechen kommen werde. Nun, Kunst und Religion wollen in ihren letzten Zielen ja eigentlich immer auf dasselbe hinaus, wollen das Leben erhöhen, es dem Menschen und der Menschheit lebenswerter machen. Die Religion um der Ewigkeit des Seins, die Kunst um seiner Gegenwärtigkeit willen. In Zeiten, in denen Ewigkeit und Gegenwärtigkeit Begriffe sind, die als Ideal einander decken, bezw. von denen das eine das andere aus dem Gesichtskreise der Menschheit wegrückt, wird auch die eine oder die andere von den beiden Geistesäusserungen zurückgedrängt werden, mehr oder weniger verschwinden; und zwar, je nachdem, ob die Zeit materiellerer Kulturideale fähig ist: die Religion! oder spirituellerer: die Kunst! Wer nun annimmt — und von

vielen Kulturdispositionen aus, z. B. von unserer glücklichen endgültigen Unfähigkeit zu einem neuen rein metaphysischen Dogma, müssen wir wohl so schliessen — wer also annimmt, die Menschheitsentwicklung dränge heute dahin, die spirituellen Kulturideale, und sie sind in ihrer Aetherhaftigkeit meist schon Unkulturideale, endgültig auszuschalten, wird zu dem Glauben kommen müssen, dass die Kunst thatsächlich berufen sei, der Menschheit die Religion zu ersetzen.

Was im Einzelnen noch alles für, was vielleicht auch gegen eine solche Evolutionshypothese sprechen mag — die Frage schliesst ein Thema in sich, zu breit, allgemein und wichtig, als dass in diesem Rahmen eine Antwort auch nur versucht werden dürfte!

Doch mag, rein als Thatsache zu nehmen, hier zweierlei in Betracht kommen. Zunächst: Dass die ganze Art, in der das moderne Leben gestikuliert, in der es seine Vitualität einerseits empor zu bäumen, anderseits zu bändigen, den ungebärdigen Fluss seiner Entwicklungshast in einen festen Lauf zu zwingen sucht — dass die Allseitigkeit so gearteter Bestrebungen auf praktischem wie theoretischem Gebiet — dass die schnelle Anerkennung und Anwendung, die die Ergebnisse, z. B. in der Technik, erfahren u. s. w., u. s. w. ganz unmittelbar

Parallelen zu Zeiten nahe legen, in denen die Kunst nicht nur, und zwar noch im allergünstigsten Falle, eine nebenherlaufende Erklärerin, in denen sie mehr, in denen sie im oben bezeichneten Sinne die Führerin und Verschönerin des Lebens war; zu dem letzteren, dem ästhetischen Epitheton sei übrigens erinnernd bemerkt, dass wir nicht ohne tieferen Grund Wege zu einer neuen Architektur suchen und in bildender Kunst und Lyrik unter anderen Richtungen auch eine dekorative verfolgen: beide Erscheinungen, ebenso wie die kunstgewerblichen und kunsthandwerklichen Bestrebungen, bekommen in solchem Zusammenhange auch ihre ethische Berechtigung, ihren grossen ethischen Wert. Doch das nebenbei! Zweitens bedenke man: Dass wir umgekehrt schon eine Kunst haben, die, wie in grösserem Masse die Antike und die Renaissance, einem gewissen Teile der Menschheit — auf seine Psychologie käme es bei der Beantwortung jener Frage, bei der Behandlung jenes Themas vor allem an — die Religion überflüssig gemacht und jeden wahrhaft modernen Menschen mit derselben Sicherheit zum Weltall erfüllt hat, die sonst nur das Vertrauen auf Gott geben konnte ... eine Kunst, deren innerer Elan und äussere Wirkung zum Vergleich mit dem Kunst-

aufschwung in Athen und später in Florenz, Amsterdam und London geradezu auffordert; man fühle nur in sich nach, von welcher sinnlich menschenstarken und gleichzeitig geistig weltgewaltigen, uns durch und durch erschütternden Art die Erhebung ist, die in uns hochwellt, wenn wir ein Böcklinsches Bild, eine Klingersche Statue sehen, ein Liliencronsches oder erst ein Dehmelsches Gedicht lesen.

Bei dem letzteren also setzte sich jenes religiös-gesetzgeberische Element, dass bei den anderen nur mehr oder weniger mittelbare Aeusserung fand, Folge ihrer künstlerischen Aeusserung überhaupt war — bei Dehmel setzte es sich noch ins Bewusstsein um, so ein sehr wesentlich bestimmendes Moment in seiner Persönlichkeit bildend. An demselben Process, freilich vollzog er sich unter anderen ungesunderen Voraussetzungen, war vorher Nietzsche dichterisch, vielleicht auch menschlich, sicherlich als Typus zu Grunde gegangen. Dehmels Bewusstsein aber ward sich gleich zu Anfang seiner selbst und der Dichter damit der drohenden Gefahr bewusst; deshalb liess er es zu keinem kontrollierenden Ueberbewusstsein auswachsen; und es blieb, ein von Natur aus zugehöriges, kein diktatorisch zugeordnetes Organ, in Harmonie mit dem Ge-

samtorganismus, arbeitete instinktiv; kurz, es war, wie ich es schon bei einer Gelegenheit nannte, ein mehr naives Bewusstsein.

Für Dehmels Kunst hatte das dann zur Folge: dass er der Gegenständlichkeit der Dinge so stark anhängen, ihre Darstellung geben konnte und sich nicht um ihre Darlegung, oder gar, Zarathustras sehr glänzendem Beispiel folgend, um ihre aphoristische Verkündigung zu mühen brauchte.

Freilich, nachdem er diese Gabe an Werken voll Körperlichkeit, oft fast Fleischlichkeit erprobt hatte, da durfte er schon einmal seine Erkenntnisse — die er als solche bis dahin nur in kultur- und kunstphilosophischen Essays niedergelegt, die sich übrigens entsprechend durch einen sehr unaphoristischen, kompositorischen Stil und festen, absichtsichern Bau auszeichnen — dichterisch sammeln und ihnen eine letzte Prägung durch das sprachlich und gedanklich gebundene Wort geben. Wie ich bereits zu Eingang meiner Ausführungen vorwegnehmend sagte: ein Zeichen der Läuterung ist diese ganze Zwischenperiode der Vergeistigung, und kein Zeichen des Nichtmehr-weiter-könnens.

Natürlich ist seine andere, seine inhaltlich mehr vom »unausgesprochenen« Grundgedanken getragene Kunst, aber eben da-

rum stärker getragene, seine beweglichere schwellendere Kunst die wertvollere ... diese Kunst, in der der Glaube, den Dehmel von seiner Stellung zur Menschheit empfing und der ihm das, was er selbst sein Kulturgewissen nannte, schlagen gemacht, nicht die Tendenz seines Schaffens ist, sondern die stille, heimlich schwingende Tendenz innerhalb jeder einzelnen Schöpfung! Man spürt: dieser Glaube ist leise, fast unmerklich aus des Dichters Seele in die betreffenden Stoffe übergeglitten, hat sich hinein in ihre feinsten Adern geschmiegt — und wenn die Dichtung in uns wirksam wurde, dann zeigte sich, dass sie von einem Blut erfüllt war, fähig, sich in unseres zu singen, genau den Takt unseres Herzens zu treffen, es nur noch freudiger, lebenswilliger schlagen zu machen. Das aber wars ja, was Dehmel erreicht wissen »wollte«, war die Weise, oder doch die grundsätzliche Vorbedingung der Weise, das Dasein zu nehmen, von der er wünschte, dass sie der Menschheit Gemeingut würde!!

Und ebenso natürlich ist diese wertvollere, diese dichterischere Kunst Dehmels zugleich seine künstlerischere Kunst; weshalb man denn auch an den Werken, von denen sie bezeichnet wird, das Wesen der Dehmelschen Form — hier komme ich zu dem letzten Teil meiner Aufgabe und über ihn hinweg

zum Schluss — am sichersten erkennen, am ehesten die Art der Um- und Neuwertungen, die er in die Technik der Verskunst, in die Entwicklung der Lyrik brachte, bestimmen kann.

Doch muss ich da anmerken, dass alles Prinzipielle, alles Gesetzmässige von allgemeiner Gültigkeit an Dehmels Formgebung nicht in diesem Zusammenhange in Betracht kommen darf. Sondern — Dehmel lebt ja nicht in einer Zeit der Einzelkünstler, die willkürlich, freilich auch nur scheinbar willkürlich und schliesslich bloss aus einer verborgen zeitlichen Notwendigkeit erstehen, vielmehr in der Zeit eines sich ersichtlich knüpfenden, auf die Knüpfung verpflichteten Stils — sondern erst später, im entsprechend allgemeinen Zusammenhange! Gelegentlich der ästhetischen Schrift von Arno Holz, »die Revolution der Lyrik«, die subjektiv zwar von dem verzeihlich allzuverzeihlichen Irrtum ausgeht, einige kleine, von ihrem Verfasser gefundenen Erweiterungen oder eigentlich sogar nur Beschränkungen des grossen Gesetzes, nach dem sich der moderne Vers schon bei Nietzsche, Liliencron und Conradi und noch Früheren gewandelt, bedeuteten die eigentliche theoretische Erfüllung dieses Gesetzes, das Allerwesentliche, so gut wie einzig in Betracht kommende an ihm. Aber, objektiv genommen,

ist diese Schrift in manchen ihren Ausführungen geradezu grundlegend für das ästhetische Spezialthema von der neuen impressionistischen Metrik.

Damit bleibt denn an dieser Stelle nicht viel über die Form Dehmels, über ihre Struktur zu sagen. Ich müsste mich denn zu jenem Typus des modernsten Philologen, zum Aesthetisierer wandeln und aufzählend und beschreibend ihre Eigenschaften, vor allem ihre Schönheiten rühmen. Da ich jedoch von solcher Art der Kritik die Ueberzeugung habe, dass sie, namentlich einem so umfassenden, auf alle sensuellen Finessen verzichtenden, inhaltstarken Vollkünstler wie Dehmel gegenüber, überflüssig ist, weil sie uns Genüsse, die noch über denen stehen, die aus dem Kunstwerke selbst kommen, doch nicht bieten kann, würde mir's schlecht gelingen.

Sonst aber — höchstens nur insofern, als das Wesen von Dehmels Form in sehr inniger unmittelbarer Beziehung zum Wesen des Inhalts steht, wäre über sie einiges beizubringen und dadurch noch eine gewisse Ergänzung zu dem zu geben, was ich über diesen Inhalt zu sagen hatte.

Zunächst einmal ganz im Allgemeinen: Dehmels Form ist im Sinne jenes vorhin erwähnten metrischen Gesetzes die befreiteste

und zugleich, natürlich genau im Verhältnis, die gebändigtste von allen Formen, die wir durch einen neueren Lyriker, auch über ihn und Holz hinaus, kennen gelernt haben; sie bedeutet die denkbarste praktische Erfüllung dieses Gesetzes — und zwar nach den beiden Seiten hin, die, wie man später sehen wird, zu berücksichtigen sind und von denen Holz nur die eine kennt! Mit ihr decken sich Form und Inhalt am genauesten und dabei auf der weitesten, vielausgedehntesten Inhaltsfläche.

Dehmel verdankt das dem Umstande, dass er nicht — wie Holz selbst es aus Theorie in seiner Praxis that — die Verskunst dadurch weiter zu führen, zu »revolutionieren« suchte, dass er ihre Mittel schematisch revolutionierte. Vielmehr überliess er sich mehr und ganz sich selbst und fand sich so die neuen Mittel, Seine Mittel, ganz einfach und wie aus einer Selbstverständlichkeit heraus: weil eben der neue Inhalt in ihm so übermächtig war — jene Lebens und Weltanschauung, in der sich, wie ich zeigte, seine Persönlichkeit begreift. Und weil, dieser Anschauungswelt entsprechend, die Fähigkeit in ihm lebte, alle Besonderheiten, Eigentümlichkeiten unserer Tage, auch die kompliziertesten z. B. im Psychologischen, in ihrer einfachen Einheit zu nehmen, deshalb banden sich

auch in seiner Hand, gleichfalls wie von selbst, diese Mittel zu ihrem Zweck, zur Zweckerfüllung. Ich kenne, wenigstens in den Gedichten nach »Aber die Liebe«, in denen also, die mir den Anlass gaben, an der Hand von »Weib und Welt« den Reifestand in Dehmels Entwicklung festzuhalten, — ich kenne da höchstens Stellen (z. B. die drei letzten Zeilen der zweiten Strophe des Gedichtes »Alles«), in denen Dehmels Form einmal im Gegensatze zum Stoffe steht und die Folge ein Missklang ist. Sonst aber bedeutet sie immer die restlose Auslösung des Stoffes, die Zusammenführung aller Gegensätze desselben in einer Harmonie. Dazu musste er notwendig das sonst, namentlich im experimentellen Roman, übliche, kennzeichnendste Kunstprinzip des modernen Dichters, die analysierende Auflösung selbst des Details noch in Nuancen, in das gerade Gegenteil wandeln. Alles wurde bei ihm zur Synthese — und zwar zur Synthese von Analysen, von Nuancen, die aber als solche durchaus nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zur Erschöpfung des Stoffes, nur Mittel zur zureichenden Form waren. Zu einem grossen geschlossenen Bilde, zu einer einheitlichen Wirkung mussten die Linien zusammenströmen — wie überall, wo es wirklich ein überschäumender, aber dabei nicht zer-

fliessender, sondern stromstarker menschlicher Empfindungsgehalt ist, der die suggestive Form schafft, die Praxis des Lebens und nicht ein mehr äesthetisches Bedürfnis des Dichters nach musikalisch schönem Klang, wie bei Stefan George, oder ein mehr theoretisches wie eben bei Arno Holz. Es klingen daher bei Dehmel die einzelnen Töne als solche durchaus erst in zweiter Linie. Das Wesentliche an ihnen ist ihre Konzeption zu einer sinfonischen Wirkung auf Grund der vom Inhalt vorgeschriebenen Struktur. Von dieser Form könnte man mithin sagen, dass sie die Mittelaxe ihres Gehaltes habe: jede Vorstellung, jedes Bild, jedes Wort ist central herausgeboren aus der Situation eines jeden Stoffes — geradeso, wie dieser aus der Situation des entsprechenden Erlebens . . . jede Vorstellung, jedes Bild, jedes Wort bezweckt nur, trägt nur dazu bei, den — rembrandtisch helldunkeln oder shakespearisch düsterbunten — Hintergrund geben, aus dessen Notwendigkeit diese Situation heraussprang, jenes Schicksal, das in gleicher Weise über der Einzelkreatur wie über dem Weltganzen ist, und dem wir, wie uns Dehmel lehrt, gewachsen sein sollen!

Ich habe seither, um ihres Inhaltes willen, zwei Dichtungen, die eine ganz, die andere

in beträglichen Bruchstücken angeführt. Beide waren auch für den Sprachschöpfer Dehmel in seinen jeweiligen Entwicklungsstadien charakteristisch: Der »Bastard« zeigte noch das krampfhafte Ringen um die Form . . . Die »Lebensmesse« das Bemühen, die sprachschöpferische Errungenschaft zur letzten Reinheit, vorwiegend zur Reinheit in der wägenden, wertenden Ruhe zwingen.

Hier, zum Ausgang, will ich noch zwei Gedichte folgen lassen, die — ebenfalls formal und inhaltlich — in der Entwicklung Dehmels zwischen dem »Bastard« und der »Lebensmesse« liegen, mithin den bewussten Höhepunkt kennzeichnen und zu denen also alles, was ich über den Dichter sagte, in einer gewissen unmittelbarsten Beziehung stehen muss.

Das eine, aus den »Lebensblättern«, hat ganz den zuckenden, fast noch fiebrigen Rhythmus der langsamen Gesundung, Erstarkung, des Sich-Selbst-Findens, des Ueberganges vom Krampf zur Seligkeit.

Es heisst:

Unsre Stunde.

Es dunkelt schon; komm, geh nach Haus,
komm! Das Kastanienblattgewühl
streckt sich wie Krallen nach uns aus.
Es ist zu einsam hier, zu schwül
für uns.

Denn sieh: die Linien deiner Hand,
sieh, sind den meinen viel zu gleich.
Du schienst mir plötzlich so verwandt,
so vorbekannt,
vielleicht aus einem andern Reich.

Ich hatt' ne Schwester, die ist todt.
Sei nicht so stumm, als wärst Du taub!
Die Abendwolke dampft so rot
durchs junge Laub,
als ob sie uns Blutschande droht.

Horch! Ja, so wild und unverwandt,
wie jetzt die Nachtigall da schlug,
zittert dein Herz in meiner Hand.
Wir wissen es; das ist genug
für uns.

Und das andere, aus »Weib und Welt«, bebt in dem hohen Wortschwung einer Getragenheit und giebt so schon rein sprachlich Zeugnis von jener anbetenden Seligkeit selbst.

Es heisst:

Am Ufer.

Die Welt verstummt, dein Blut erklingt,
in seinen hellen Abgrund sinkt
der ferne Tag,

er schaudert nicht; die Glut umschlingt
das höchste Land, im Meere ringt
die ferne Nacht,

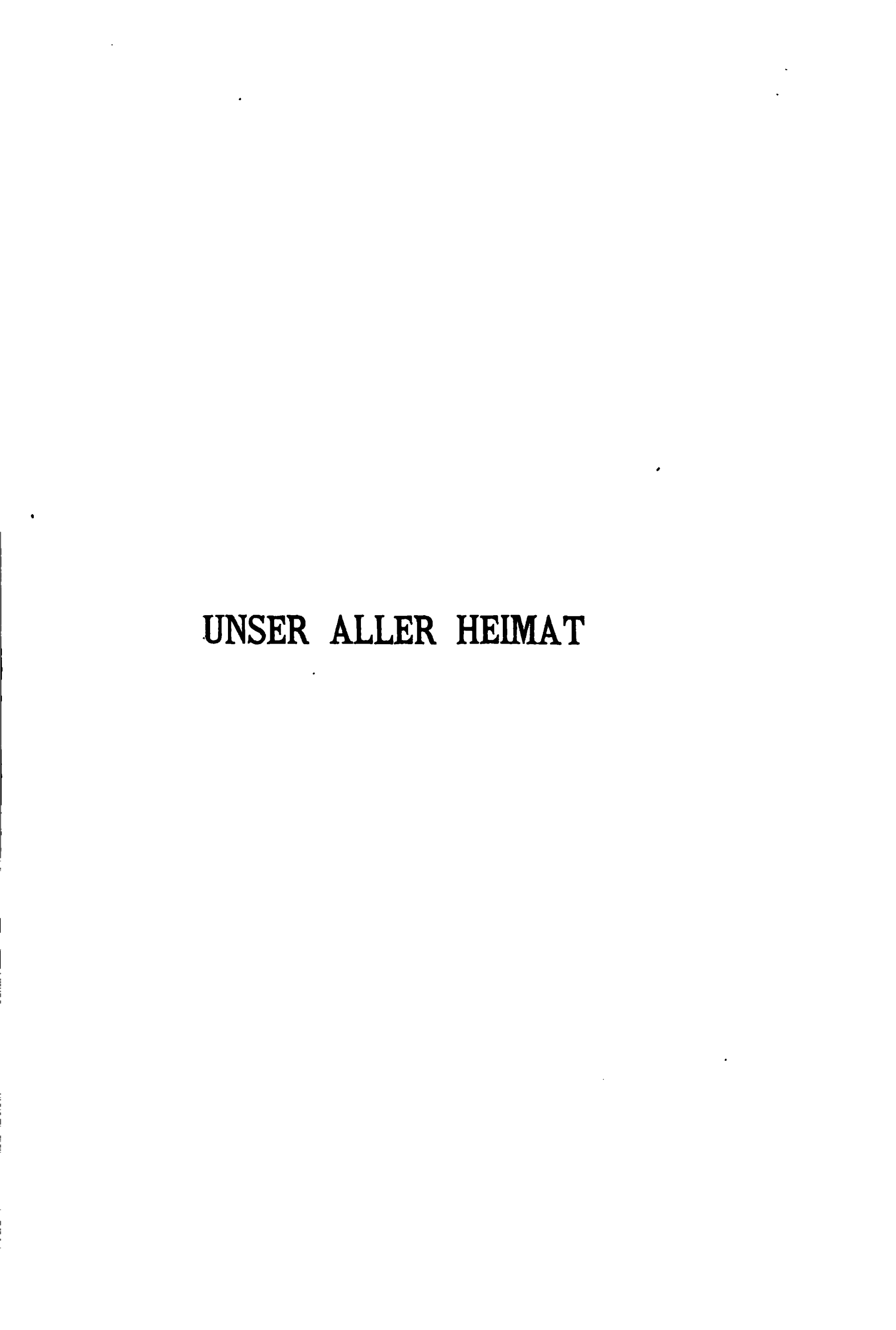
sie zaudert nicht; der Flut entspringt
ein Sternchen, deine Seele trinkt
das ewige Licht.

Solche Gedichte aber — und man könnte zu ihnen fast die ganzen Bücher schreiben, aus denen sie gewählt sind; denn es ist erstaunlich und in der ganzen Literaturgeschichte fast ohne Beispiel, dass ein Lyriker sich qualitativ, nicht nur dem Stil, auch dem Wert nach qualitativ, so gleich bleibt — solche Gedichte, dächte ich, rechtfertigen das, was ich zum Eingang über die Stellung Dehmels zu seinen Zeitgenossen sagte, soweit diese in der allgemeinen Entwicklung vor ihm rangieren: dass deren Kunst wie eine Frage und seine Kunst wie die Antwort, die einerseits bestätigende, aber dabei anderseits sicher in sich selbst ruhende, über sich noch hinauswachsende Antwort ist: und dass seine Kunst sich gerade durch das auszeichnet, durch das geradezu lebt, was der Kunst dieser Anderen fehlt — durch die absoluteste Ebenbürtigkeit des dichterischen Zwecks und des artistischen Prinzips.

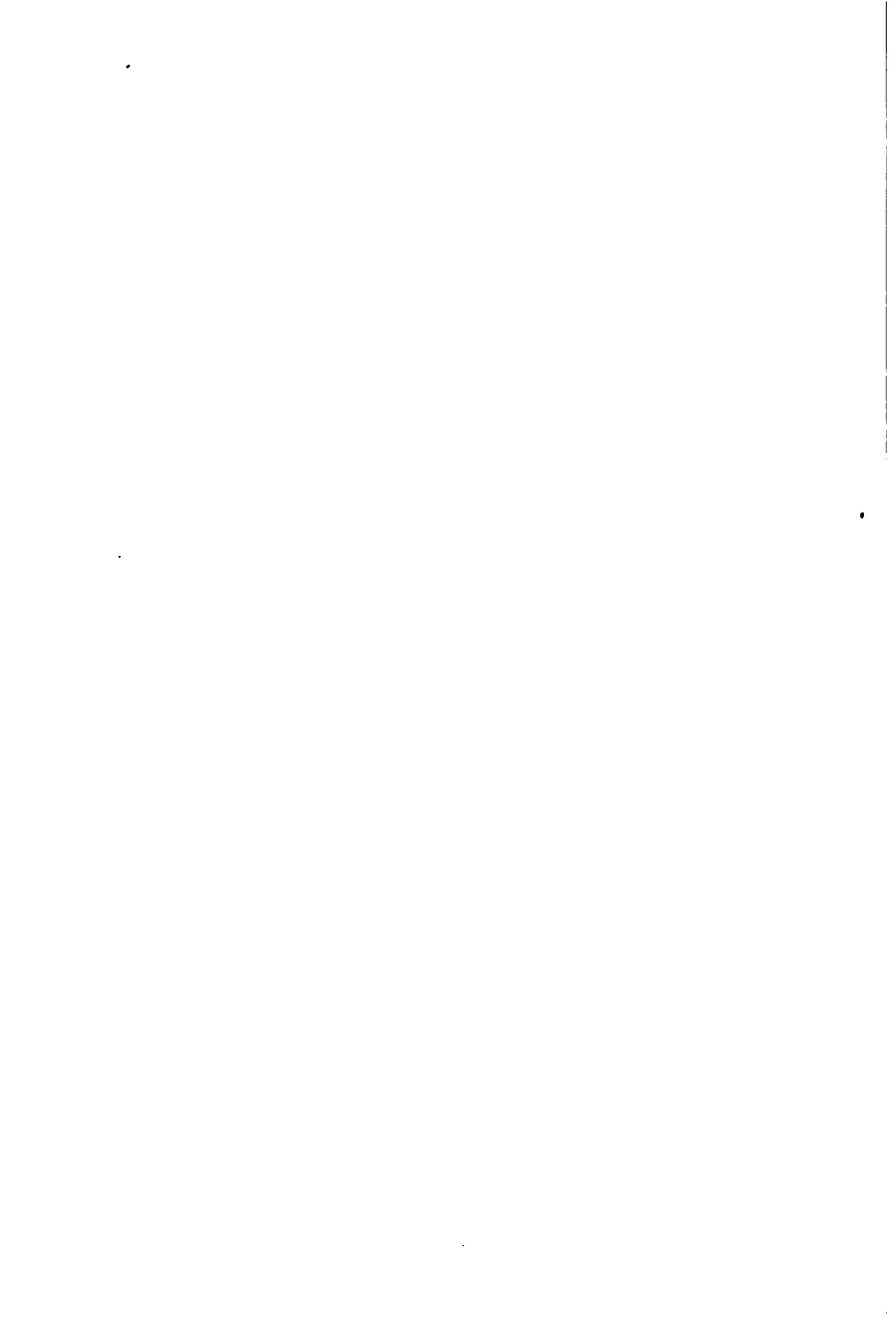
Diese Dichter vor ihm liessen sich entweder noch von ihrem Stoff überrumpeln oder kamen über ihre Form nicht hinaus.

Dehmel dagegen zwang die aufbegehrende Wildheit seiner Affekte, in dem er sie darstellte, an dem Masse des Lebens mass und

darnach darstellte, rang sie solange nieder, bis sie nicht mehr in ihm waren und ihm selbst nicht mehr, sondern der Menschheit gehörten. Das aber heisst, und nur von den mehr als zeitlich-, den ewig- Positiven ist's zu rühmen: er führte das Elementare zum Monumentalen hinauf!!!



UNSER ALLER HEIMAT



Johannes Schlaf —

— der Einzige unter den Dichtern des inneren Seins, unter den »psychischen Naturalisten« in Deutschland und Europa, den die Aufspürung seines chaotischen Seelenlebens zu keiner Lebensanschauung des Zweifels und der Verzweiflung führte, zu keinem Glauben an den Schmerz als an das oberste Schicksalsgesetz alles Menschlichen! Der Einzige, dem das »et la tristesse de tout cela, ô mon âme, et la tristesse de tout cela,« vom ersten Maeterlinck so trostlos schön geprägt, nicht Ausdruck der letzten Wahrheit wurde! Der Einzige, der sich — gleichgültig, ob es unter einer Unendlichkeit von Schmerzen geschah — durch seine Kunst über die mit einem zitternden Schreck in seinem Innern erschauten Zwiespälte hinwegbrachte und Dichtungen schuf, deren rhythmischer Elan von einer prinzipiellen Tendenz

zum Antipessimistischen kam ... Dichtungen, in denen das Leben wie eine paradiesische Wiese unter goldener Frühsommersonne gebreitet liegt: darüber können sich dann Gewitter zusammenziehen, so schwer und wild und aufwühlend — das Glück, ein Selig-in-sich-selber-kreisen ist doch das Immerwiederkehrende, Einzig-Wirkliche, die Gottheit von Urbeginn.

Der Einzige wenigstens, der bei einer derartigen Entwicklung ins Optimistische seinem psychischen Naturalismus als solchem treu blieb, ihn formlich mehr und mehr über das blosse Experiment hinweg ausbaute und seine inhaltliche Bedingung gradezu, kulturell zu sein, nicht aufgab; nein, im Gegenteil, der den von den Anderen ebenfalls und immer wieder und wieder analisierten Typus des modernen Uebergangsmenschen zu einem positiven Charakter fortzuführen suchte — und zwar auf durchaus evolutionistischem Wege. Man weifs: Maeterlinck hat nach seinen »serres chaudes« die Ruhe auch gefunden; aber nur dadurch, dass er die Richtungsbahn wechselte und allmählich zu seinem mit sensuell-aesthetischen Finessen durchsetzten Stilismus kam. Und Huysmans und Hansson sind ebenfalls auf der Suche nach einem Glück: in der — Kirche. Höchstens an Hamsun könnte

man vergleichsweise denken, der erst seinen »Hunger« und sein unheimliches »Mysterium« zu schreiben vermochte, und später seinen stillen »Pan«. Sonst aber, Przybyszewski, der als der Einzige von denen, die den dinglichen Naturalismus durch seine seelische Vertiefung überwanden, meine Aufgabe in ihrer nationalen Beschränkung seither berührte: er hat den qualverzerrten Blick behalten, der das Leben als Wüstenei von Tod und Not sieht, und nur in der lyrischen Steigerung seiner Schmerzensdelirien hat er noch eine Entwicklung seines Schaffens gefunden.

Literarisch genommen ist Schlaf Przybyszewskis Gegenpol, kulturpsychologisch seine Ergänzung, wie er sein ethisch-philosophischer Widerpart ist. Und es wird sich denn auch erweisen, dass es nötig ist, noch einmal darauf zurückzukommen, wie tief Przybyszewski im Satanischen steckt, um im Gegensatze zu ihm zeigen zu können, wie hoch sich Schlaf ins Divine schwang: Später, nach dem Buche, das für Schlafs Hallelujahstimmung und heroische Lebenswilligkeit am bezeichnendsten ist. Ich meine den »Frühling«.

Der Uebergang zu ihm ist kein jäher, unvorbereiteter. Zwischen diesem »Frühling« und den Holz-Schlafschen »Neuen Gleisen« liegt ausser dem, wie bereits dargethan,

innerlich von allem Konsequent-Naturalistischen völlig freien »Meister Oelze« noch die Skizzensammlung, »In Dingsda«.

Schlaf dichtete sie, da die Kraft der Holz'schen Theorie sich langsam an ihm brach, sie ihre eindringliche, aber enge Wirkung verlor. Als er fühlte, dass es nicht unumgänglich war, literarische Postulate peinlich genau zu erfüllen, um irgendwelche Eindrücke der Aussenwelt auch in wirklich zeitgemässer Weise wieder zu geben — als er fühlte, dass die Innenwelt, durch die diese Eindrücke hindurch mussten, ihre eigenen und jedweilig ganz persönlich verschiedenen Forderungen an die gestaltende Kraft stellte, dass sie die Art der Aeusserung antonom bestimmte, diese Art selbst bereits war. Oder vielmehr, während er die »In Dingsda« skizzen dichtete, mochte er das fühlen, fühlen lernen. Auf jeden Fall war das Resultat, hier wie beim »Meister Oelze«, ein Stil, der mit dem der »Neuen Gleise« — vorbildlich bis ins Feinste, Einzelste hätte er ihm sein müssen — nur Alleräusserlichstes gemein hatte und ersichtlich von einer so bedeutenden und unterschiedlichen Erweiterung des Holz'schen Dogmas herkam, dass dieses Dogma als solches schon wieder ausgeschaltet erschien. Hatte es vordem einfach gehiessen: beobachten! und niederschreiben!, so war jetzt

allerdings auch bloss »beobachtet« und dann »niedergeschrieben« worden; nur dass zwischen beide Stadien noch sehr wesentliche Zwischenglieder eingeschaltet, dass das »Beobachtete«, alle einzelnen »Beobachtungen« in Beziehungen untereinander gebracht waren, dass Schlaf die Fülle solcher Beziehungen wieder in einer sympathetisch zusammenhaltenden Beziehung mit Sich verknüpft und dann ihrem Hin und Wider einen gemeinsamen Sinn gegeben hatte. Das hatte dann zur Folge, dass dieser neue Schlaf'sche Stil gerade das war, was der Holz'sche vor allem zu sein vermied: das Ergebnis einer auswählenden Sprachbethätigung. Speziell: ein impressionistischer Naturalismus.

Die moderne Malerei kennt diese Wandlung auch. Und so weit sie noch nicht darüber weg zu einem Stilismus, wenigstens zu keinem bewusst dekorativen oder karrikaturistischen gekommen ist, lebt sie technisch geradezu von dieser Wandlung. Der modernen Dichtung, die, wie alle Wortkunst von starkem Kulturtemperament, mehr die Neigung hat, abschliessende und vor allem geistig zusammenfassende Werke hervorzubringen und so nicht nur durch sprachbildnerische Qualitäten allein ausgezeichnet zu sein — ihr kann ein Impressionismus nur Mittel zum Zweck bedeuten und eine ge-

legentliche Selbstverständlichkeit, Formen und Farben der äusseren Natur wiederzugeben. Dichtungen, die bloss dieses Letztere wollen, sind daher unverhältnismässig seltener, als die entsprechenden Bildwerke und stehen in ihrem Werte von vornherein um einen Grad zurück. Aber von einem derartig eingeschränkten Standpunkte aus ist eine Skizzensammlung, wie eben »In Dingsda« ganz einzig, ganz köstlich und vielleicht das kühnste — nein, nicht das kühnste: das hätte Dauthendey in manchen seiner ersten, seiner »Ultraviolett«gedichte gegeben —, aber das beste, ausgeglichenste, innerhalb seiner formalen Voraussetzungen grösstgesehenste, was der Impressionismus in der modernen Dichtung hervorgebracht.

Natürlich hat die Thatsache, dass der Naturalist Schlaf sich in dieser Weise wandeln konnte, noch einen tieferen Grund als den, der in der wachsenden formalen Einsicht steckt. Mir scheint, mit seiner Entwicklung — und es ist, über »In Dingsda« hinaus, die vom blossen Künstler zum Dichter — ging Hand in Hand, dass allmählich ein geistiger Mensch, mehr und richtiger noch, ein religiöser Mensch aus ihm wurde; dass er, der bis dahin nur sehr exakt naturwissenschaftlich gedacht hatte, hinter der Wahrheit dieses Denkens noch Mysterien

sehen lernte, die er mit ihr in Übereinstimmung bringen musste: Und das konnte er nur, wenn er seine Individualseele so erweiterte, an Beziehungen bereicherte, dass sie in einen Kontakt mit der Weltseele kam.

In der Skizzensammlung ist dieser Kontakt noch nicht geschlossen. Aber vorbereitende Kräfte treiben unterirdisch ihr Wesen und verraten ein über das andere Mal, warum diese Seele nicht mehr so selbstzufrieden mit der rein gehirnlichen Nahrung ist, wie vordem; verraten oder deuten doch an, wohin eine Sehnsucht sie nunmehr zieht.

Scheinbar, so auf den ersten Blick, handelt es sich um nichts anders, als um die Antipathie gegen die Grossstadt. Nun, das Thema ist inzwischen nicht alt geworden; ja! heute ist es eigentlich erst so recht aktuell, da Leute, die eine Liebe im Postwagen etwa für seelisch wertvoller halten, als eine im Eisenbahnkoupee . . . die krank werden im Menschengewühl und die orientalische Schönheit abendlicher Strassen im Glanz elektrischer Monde nicht sehen können, oder die Pracht weiter tausendlichtriger Bahngelände — da solche Leute aus der Antipathie gegen die Grossstadt ein Programm gemacht haben und Heimatkunst fordern. Schlaf ist einer, der tief Bescheid weiss um die Gegensätze, die seine Zeit aufwirft; und

um die Notwendigkeit der Gegensätze. Wenn er einmal abseits geht von dem grossen Kulturzentrum, dem er so unendlich viel verdankt, so handelt es sich nicht um die prinzipielle Bevorzugung des einen dieser Gegensätze, sondern um eine vorübergehende Neigung zu ihm, so weiss er, dass er zurückkehrt, zurückkehren muss »in die alte, verfluchte, herrliche Unruhe.« Trotzdem, nein: gerade deshalb steht in »In Dingsda« — versteckt freilich und nur für den, der unter der Oberfläche zu lesen versteht — eine denkbar gute Psychologie all der Motive, die einen modernen Menschen zu der vorübergehenden oder bleibenden Ueberzeugung bringen können, dass Kleinstadt oder Dorf oder völlige Einsamkeit letztes Remedium beunruhigter Nerven sei.

Wichtiger, bezeichnender für Schlafs Seelenzustand in der Zeit nach der gemeinsamen Berliner Arbeit mit Holz, bezeichnender als die Antipathie gegen die Grossstadt ist schon die Art der Sympathien, die er auf dem Lande findet. Zunächst, negativ, muss er, den diese Grossstadt mit all ihren Excentricitäten, Stimulantien, Reflexionen — im Fleischlichen, wie im Geistigen — müd und unlustig gemacht hat, erfahren, was ihm nun eigentlich verloren gegangen: Vor allem die Naivität, diese Bedingung allen

restlosen Genusses. Dann aber spürt er, dass er sie unter Bauern und kleinen Bürgern, im täglichen Verkehr mit den Tieren des Waldes und der Wiesen, im Grase liegend, zwischen tausend Blumen, über ihm warm die Sonne, wiederfindet. Und es ist zu sagen, dass er diesem Wiederfinden sein Buch geradezu verdankt, das ein einziges Entzücken ist über den Anblick der reinen Natur. Wie wenn's entstanden wäre in einer Katharsis beim blossen Schauen äusserer Dinge! Was man vordem in den »Neuen Gleisen« vielmals verspürte: dass ein Dichter ausser sich geriet — hier zeigt sich's auf jeder Seite. Ja, so tief und aufwühlend wirkt es auf Schlaf, überfährt es ihn wild, wenn sein Auge all diese kleinen und grossen Wahrnehmungen macht, die ihm dann zum Stoffe werden.

Man lese diese Stelle, die, eine unter vielen, so bezeichnend dafür ist:

> Sonne! Sonne!
> Die ganze Welt ist trunken von Sonne . . .
> Weit die Hänge hinunter, hinauf und wieder hinunter in die Länge und Breite und Tiefe. Weit, weit!
> Und oben: mächtig, mächtig der lerchenschmetternde Himmel mit dem grossen, gleissenden Sonnenauge.
> Sonne! Sonne!
> Die Morgenluft wühlt in werdenden und verebbenden und wieder neuen silbrigen Wellen über die weitgedehnten Felder hin. Und jeder Gedanke

ertrinkt mir in diesem goldigen, weitleuchtenden Lichtmeer.

Aber über die Arme und den Kōrper rieselt es mir, heiss, belebend wie elektrische Ströme und meine Brust hebt sich und freier rühren sich die Füsse. Und hinein in den sonnigen, frischen, gesunden Morgen; in die Luft, in die Sonne! Weiter, immer immer weiter!

Und meine Augen weiten sich und meine Nüstern dehnen sich und schnaufen die Luft ein, und mir ist, als wollt ich mit jeder Fiber das alles in mich aufnehmen, die ganze lichte, singende, weite, herrliche Welt!

Und ich stammle wunderliche, wahnselige Worte vor mir hin, die ich nicht höre. Es ist nur, als flute etwas aus meiner Seele heraus, hinaus wie überströmendes Leben, überwallende Kraft.

Und alles liegt unter mir, weit unten in der Sonne.

Die hohen Thalbäume so klein, mit krausem, zitterndem Laub, und die Pflüger, wie Schnecken langsam die sattbraunen Feldbänder hinkriechend und die kleinen Dächer und der Fluss.

Nur hoch, hoch da oben, ewig über mir, das jubelnde, golddurchblitzte Blau, weissleuchtendes Gefieder drin, dort und dort.

Und ich möchte aufschreien vor unbändiger Lust und quälender Ungeduld, und ich recke die Arme und verliere mich in Kraft und Leben.

Bis ich taumlich werde von alledem, bis es mir über die Kräfte geht und ich hinsinke in das krause Weggras und mein trunkenes Auge sich sammelt und beruhigt an den stillen, roten, nickenden Wegnelken und dem gelben Steinklee und dem violetten Thymian, den bunten Schmetterlingen und den leise, leise summenden Hummeln.

Wie betäubt lieg ich, und starre vor mich hin in das kurze Gras und wage nicht seitwärts zu blicken.

Auf diesen frischen weltfreudigen Ton ist das ganze Buch gestimmt. Ob Schlaf sich nun noch mehr verliert in die Intimität einer Stimmung, die Natur ganz minutiös beschreibt, mit dieser sorgsamen Liebe des Kleinmalers, dem die Details einer Pflanze oder irgend eines Insektes heiligster Vorwurf sein können . . . Oder, ob er, menschlicher schon, die zarte zitternde Lyrik eines nächtlichen Stelldicheins mit einem Bauernmädel aufblühen lässt . . . Ob er seinen Worten jene gütige, leise ironische Nuance giebt, die ein freier Mensch unserer Tage wohl immer haben wird, wenn es gilt, unserer lieben unmodischen Nächsten kleine Schwächen zu schildern, wie sie sich an einen dörflichen Kirchgang etwa und eine Sonntagspredigt schliessen — die Hermann Bang'sche Nuance . . . Oder, ob Schlaf den unsichtbaren Zusammenhang aller Dinge, solcher kleinen täglichen mit den grossen ewigen abwägt und ihre kosmische Einheit heraussagt.

Der letztere Ton, der monistische, ist der wichtigste. Nicht im Buche, aber für Schlaf. Noch klingt er blos gelegentlich an, und auch dann nur gedämpft. Doch einmal klar und deutlich und aus einem Bewusst-

sein heraus: an dieser Stelle, die es denn auch war, welche mich sagen liess, dass Schlafs Entwicklung die vom naturwissenschaftlichen Menschen zu einem religiösen sei:

Sterben und Werden! Ewig! — Das ist alles! — Mehr ergründet kein Verstand. Doch unser Empfinden durchbebt es mit wunderbaren Schauern wie vor unergründlichen Mächten . . .

Da ist es ausgesprochen, Schlafs ureigentliches Thema, die Note, die in seinen späteren Büchern, sie mehr oder weniger beherrschend, doch mit zwingendster persönlichster Regelmässigkeit wiederkehrt, und an der man sie alle erkennt: Die Ehrfurcht vor dem Unendlichen und seiner unendlichen Einheit. Und die Liebe zu ihm aus dem überwältigenden Gefühl heraus, in endlicher Zugehörigkeit zu ihm zu stehen... selbst eine mikrokosmische Einheit im Makrokosmos zu sein... und ein kindliches Teil, eine Bewegung ein Gefühl, ein Gedanke Gottes. Und zugleich der Jubel darüber, mit solcher Ehrfurcht und bewusst diesen Weltbau so lieben zu dürfen.

Denn nicht alle können das: ihn lieben. Die monistische Erkenntnis vermag auch zu einer geistig entgegengesetzten Anwendung zu führen. Es wäre zu denken, dass der angeführte Satz in der »Totenmesse« stünde:

dumpf, traurig, wie bitterer und aussichtsleerer Hass würde er dann klingen; und an Stelle der »wunderbaren Schauer« stünden nur »schmerzhafte« zu lesen. Hier ist das Verbindende und doch wieder von Grund auf Trennende zwischen Przybyszewski und Schlaf: ein kosmologischer Pessimismus... und anderseits ein kosmologischer Optimismus, wie er sich in dem Buche, das auf »In Dingsda« unmittelbar folgte, in jenem »Frühling«, am deutlichsten, visionärsten und zugleich als nicht misszuverstehendes Zeitdokument äusserte:

Es handelt von nichts anderem, als die Skizzensammlung auch. Nur dass jetzt die Kreise, die dort ums Wirkliche, Gegenwärtige, Einzelne gezogen waren, ins Ueberwirkliche, Zeitlose, Allgemeine geweitet sind. Und, dass ich es gleich vorweg nehme, die sphärische Art, in der das geschah, und die parabolische Kraft, mit der es geschah, sie waren so glücklich und gross, dass alles, was Schlaf über seine Anschauungsweise überhaupt nur zu sagen hatte, ganz und aus letzter Tiefe mitgerissen wurde — dass der »Frühling« eine restlose Sammlung, Zusammenfügung, Rundung der kosmischen Offenbarungen bedeutet, deren ein Mensch und damit Schlaf nur fähig ist; und, soweit der »Frühling« auf's überwiegend Universale

gerichtet ist, den Höhepunkt seines ganzen Schaffens.

Frühling! — in der geistigsten Bedeutung dieser Naturerscheinung für die Natur selbst hatte Schlaf das grosse Symbolum, in das er jenen Trieb seiner Seele verallgemeinern konnte, der ihn mit inniger Begierde immer und immer wieder zwang, zwischen allem, was er an sinnlich Erdgebundenem, wie an Uebersinnlichem wahrnahm, die Zusammenhänge aufzudecken und, sich einwühlend in die Geheimnisse der realen wie irreal energetischen Erscheinungsformen, diesen das eigentlich Geheimnisvolle dadurch zu nehmen, dass er ihnen das so selbstverständlich Natürliche gab: In der Erscheinung des Frühlings hatte er ja den ewigen Urgrund für die jährliche Wiederholung dieser Natur und zugleich ein äusseres, spürbares, atmendes Zeichen der steten Wiedergeburt allen Seins. Er brauchte das Botanische nur auf das Zoologische und weiter auf alles Dynamische, auf den ganzen Weltbau zu übertragen und die grosse, nichts und doch wieder alles sagende Wahrheit des Monismus war formuliert, nach der jedes Ding seine Ursache in seiner Vergangenheit hat und nur aus Vergangenheitskräften seine Zukunft wirkt.

Frühling! — Sinnbild ewiger Erneuerung

und damit der Ewigkeit selbst erschien er Schlaf: der Durchgangspunkt, in dem sich die Entwicklungsbedingungen des grossen Mysteriums »Sein« am symbolisch deutlichsten verkündeten.

Ganz notwendig also, dass Schlaf ihn jetzt weniger »als solchen«, als Naturphänomen nahm — wie in »In Dingsda« —, sondern ihn vorwiegend auf sein Verhältnis zum Kosmos ansah. Stellen, grosse Stellen sogar, natürlich ausgenommen, die ihm Mittel sind, den abstrakten Endzweck durch einen konkreten Untergrund zu erfüllen.

An den Eingang des Buches denke ich hier beispielsweise, der die äussere Naturerscheinung des Frühlings noch ohne jeden Ausblick, rein nachschaffend, als Landschaft wiedergiebt. Mit einer nervischen Deutlichkeit erzählt da der Dichter in seiner ihm eigenen, organisch eindringlichen, gewissermassen pflanzlichen Weise, wie er draussen am Hinterdeich tief im Grasse liegt und in der hellen Sonne, dass der weite weisse Frühlingsfrieden mit seinen blassen Farben, feinen Düften, leisen Tönen wie eine zweite sichtbare Welt, ein wirkliches Bild zwischen Buch und Auge ersteht.

Aber dann kommen die Träume, diese wissenden Träume, die Verstandes- und Empfindungssache zugleich sind. Denn er ist

ja nicht der einfache Mensch, der Bauernbub etwa, der alles vergessen kann, wenn ihn die liebe Sonne bescheint. Er ist, bei allem Hang zur kindlichen Einfalt, ja nun doch einmal ein sehr differenziertes Individuum, das seine »Gedanken« unter einem blauen Frühlingshimmel zu haben vermag, und in ihn hinein zu »simulieren«.

Ein Spiel, köstlich naiv und raffiniert zugleich, ist dieses Träumen zunächst noch.

Bald ist er der alte Braak-Klaas, der über achtzig solcher Frühlinge gesehen: weisshaarig, mit rosigem Gesicht und hundert freundlichen Runzeln sitzt er vor seiner Thüre . . . und klug ist, klug für zwölfe, mit seinen blinzelnden, wasserblauen Aeugelchen, und seine Gedanken sind geschwätzig und plaudern von seinen achtzig Jahren, plaudern und nehmen Anteil, stillen, spöttischen Anteil . . . und mild ist er, freundlich, zufrieden, klug und hindämmernd müde.

Bald ist er ein Kind, das im roten Leibchen auf einem Schubkarren sitzt und mit weiten klaren Augen in die tausend sonnigen Wunder staunt . . . wiedererkennt und zulernt . . . indess leise leise in ihm eine goldigfrische Welt wächst, knospet und treibt und blühen will.

Und im Grunde sind sie beide gleich, der Greis und das Kind, sind dieselben,

sind Identität und tragen in sich, mit sich die gleiche Herkunft, die gleiche Bestimmung, sind beide nur ein Stück bewusst gewordenen, bewusst werdenden Stoffes.

Doch schliesslich — bewusst? unbewusst? Wo steckt der Wert des Unterschiedes? Giebt es nicht auch jenen Standpunkt, von dem aus Greis und Kind nichts andres sind als der Käfer, dem sein Schilfgras dieselben Endlosigkeiten scheinen, wie dem Menschen Himmel und Sterne?

Gewiss, gewiss — — — und, trotzdem nein!!!

Als Stolz reckt sich das Menschenbewusstsein in dem Dichter hoch. Als Stolz, dasselbe wohl, aber zugleich auch noch etwas anderes zu sein.

Und seine Augen weiten sich zu schauender Helle: ein Prophet, ein Seher will er sein, der all dieser Endlosigkeiten Urgrund enthüllt wissen möchte, weil mächtig in ihm die alte dunkle Erkenntnissehnsucht, die ewig faustische, treibt. Die kennt der Käfer nicht, und die Blume nicht — diese Sehnsucht nach Gottes Antlitz. Denn Käfer und Blume sind Gott selbst, ein kleines lächelndes Spiel unbewusster Organe auf seinem riesigen Weltkörper. Der Mensch aber will sich selbst erkennen: das ist immer, als letztes Ziel, sein Erkenntnisdrang, und das,

was ihn von den Animalien scheidet. Der Mensch will sich selbst erkennen: will, dass vor seinem Geiste dieser Animalien Unwillkürlichkeit, die trennende, und sein eigenes Bewusstsein wieder als eine neue Einheit erkannt dastehen, in der er, Er, der Herr ist.

So singt der Dichter denn in machtvoll tönendem Dithyrambenstil das Lied aller Einheit, das das Lied der Kraft ist — singt es aus dem stolzen Menschenbewusstsein heraus, in dieser Einheit ein sehr besonderes Glied zu sein und die einzige Kraft im Weltraum, die selbstherrlich ist und um ihre Sehnsucht, ihr woher? und wohin? weiss.

Und wie sich so das Sonderempfinden des sich »Ich« fühlenden Menschen in Wertbewusstsein umsetzt, ersteht damit zugleich die Sehnsucht nach einer Gemeinde solcher Menschen — nach einer Welt, die aus dem Ewig-Frühling-Werden selbst ein Ewiger Frühling geworden ist.

Im Wandern durch die flimmernde Landschaft steigt's in ihm auf. Da weicht plötzlich das Dickicht von Epheu und Dornrosen im Frühlingswalde und der Dichter ist in einer anderen Welt:

Heller scheint hier die Sonne und heimlicher sind die Schatten, klarer die stillen Wasser und fröhlicher das Geriesel lebendiger Bäche, grüner

die Wiesen und Hügel. Mächtiger gipfeln sich hier die Wälder in die Wolken; mit heisseren Farben und Düften glühen die Blumen, üppiger und immer üppiger spreizen Pflaumen und Kräuter seltsame Blätter, und in tieferen Farben brennen bei Aufgang und Niedergang die Himmelsbreiten. Grosse, schöne Menschen haben sich hier zusammengefunden, geschwisterlich, ein König jeder in Freiheit und in der Seligkeit weltfernen Glückes.

Kräftiger ist das Mark in ihren Knochen, und freier strahlt ihr Blick der Welt entgegen, und wie der Blitz folgt dem Gedanken die That. Geeint leben sie in Freiheit; nicht mit der zagen, feigen, schielenden Neigung des Anderen, die sich ärmlich und ängstlich und selbst misstrauend zwischen Gesetzen und Normen hinfristet.

In ewigen Sommertagen leben sie hin, in Festen, himmelanjauchzenden, herrlichen Gleichnissen, wie das Leben treibt und glüht, wie die Lebenssäfte mächtig durch die Adern der Welt brausen und der blöde Staub sich mit der tausendfältigen Pracht berückender Gebilde in die blau gebreiteten Unendlichkeiten faltet . . .

Ein Wunsch, der gerade in unseren Tagen nicht neu ist. Walt Whitman, der von allen Dichtern des nun vergangenen Jahrhunderts als Phänomen Schlaf wohl am nächsten steht, hat ihn gesungen — dithyrambisch, wie dieser; nur fester, zupackender, eben als Amerikaner und nicht als moderner Buddhist. Und Nietzsche hat ihn gesungen — der am bewusstesten, am gewaltigsten, aufwühlendsten, aus einer schwelgenden Sehnsuchtsextase heraus; doch auch am tragischsten. Und nach-

her, irgendwie, fast alle, denen ethisch oder ästhetisch an der grossen Würde und Schönheit des Erdenbildes gelegen, von dem ein Spiegel zu sein, sie als Dichter nun einmal berufen waren; gleichgültig, ob sie den Zukunftsgedanken nun als anarchisch individuelles, oder als demokratisch soziales Ideal empfanden. Und ausschliesslicher haben sie ihn gesungen, lauter und siegreicher als die Dichter, die sich in früheren Literaturen wohl um seine oder eine innerlich verwandte Verkündigung mühten. Denn diese modernen Propheten besassen ja etwas, von dem ihre tastenden Vorgänger noch nichts wussten, wissen konnten: Die ihren Träumen homologe evolutionistische Naturwissenschaft, die ihnen so recht eigentlich erst die fundamentale Berechtigung gab, vertrauend auf Entwicklungsmöglichkeiten, die bewusste Uebermenschengeneration träumend zu erhoffen; wie sie zu uns in demselben Verhältnis stehen sollte, wie wir zum Urgeschlechte des Pithecanthropos.

Der Wunsch ging, wie bekannt, — und es war das nur zu evolutionistisch von ihm — nicht in Erfüllung. Aber die jedweilige Art, in der sich die verschiedenen Persönlichkeiten mit der Diskrepanz auseinander setzten, abfanden, die nun zwischen dem verbrauchten Aufwand an prophetischer Kraft und dem

Nicht-Ergebnis klaffte — beziehungsweise die Art des Zieles, das alsbald, bewusst oder unbewusst, an die Stelle des alten, allzuschnell verblassten gesetzt wurde: sie bezeichnet so ziemlich genau die Wertverhältnisse, in denen die neuen Dichter, man muss sie von solchem Gesichtspunkte aus »die nach Zarathustra« nennen, zu einander stehen. Und es erwies sich, dass die perspektivische Leere, die die Nichteinlösung des Zunkunftsversprechens notwendig zur schöpferischen Folge hatte, am stärksten, sichersten von denen ausgefüllt wurde, die es verstanden, den Zukunftsgedanken so beizubehalten, dass ihm alles Abstrakt-Utopische genommen, er aber dafür an der eigenen Persönlichkeit, und zwar ganz konkret vorbildlich, versinnbildet war. Daher das Ueberragende eines Sinneshelden wie Liliencron. Und vor allem Dehmels. Wie viel Lyriker im Zarathustraton sind nicht durch den letzteren einfach ausgeschaltet, überflüssig gemacht worden!

Andere fanden sich anders mit der Diskrepanz ab. Einige gaben den Zukunftsgedanken überhaupt auf, warfen sich aufs iren Formale und begnügten sich mit artistischen Experimenten; Holz z. B., der den hyperidealistischen Ton seiner ersten »Buch der Zeit«gedichte aber auch ganz verloren hat. Einige wieder lernten, mit dem Schmerze,

den ihnen die jähe Ernüchterung zugefügt hatte — ich möchte fast sagen: kokettieren; und das trifft Przybyszewski.

Man weifs aus dem, was ich über diesen Dichter geschrieben habe, dafs die Entwicklung, die er nach seiner »Totenmesse«, seinen »Vigilien«, seiner »Himmelfahrt« nahm, in denen, negativ oder positiv, der Zukunftsgedanke eine tiefernste heilige Rolle spielte, in Wirklichkeit sehr schwer und schmerzlich war — und sehr abgründig, mit Grauen erlebt. Sie ausschliesslich kokett sehen, würde heissen: sie prinzipiell unrichtig sehen, und zum mindesten sehr grotesk. Das Wort darf nur als Teilwahrheit über Przybyszewski gesagt werden; und auch dann nur, wenn es sich, wie hier, um seinen Gegenpol Schlaf handelt und um die Art, wie der sich mit dem Schmerz abfand.

Beide sind als Kulturprodukte, und gewissermassen schon historisch betrachtet, dasselbe psychische Phänomen — jenes spezifisch moderne Individuum, jener dekadente Gâtétypus, wie ihn mit Bourget's Wort Schlaf immer nennt, sobald er auf ihn zu sprechen kommt, die Fortsetzung der Wertherlinie in Skepsis und Selbstanalyse und dem Raffinement in beiden. Seine allgemeine Psychologie habe ich bei Nietzsche, Conradi und eben Przybyszewski gegeben: es thut nicht not,

noch einmal von Grund aus auf sie einzugehen.

Man darf hier freilich nicht an den Schlaf denken, der die »Neüen Gleise« schrieb, nicht an den auch, der in einigen späteren, wenn auch vorläufig noch meist kleinzügigen Werken bewusster Formalist und Künstler aus echtestem Kunstbedürfnis, Bedürfnis, zu »können«, geblieben ist und der Hand in Hand mit dem Dichter Schlaf noch seine bleibendsten Werke schaffen wird.

Aber an diesen Dichter Schlaf muſs man denken, der, nachdem er in »In Dingsda« und im »Frühling« die Harmonie der unbewussten Kräfte im Weltraum und auf der Erde verkündet hatte, erfahren musste, dass diese Harmonie zerriss, als er sie auf das Bewusstsein, auf den Menschen, auf Sich anwenden wollte. An Schlaf, als den Aufspürer seelischer Zwiespälte, Aufdecker fressender Wunden, der sich mit derselben sorgsamen Liebe, mit der er Vegetabilien und Animalien beschreiben konnte, alsbald um Giftblumen und Schlangenbisse in unserem Inneren mühte. An den Schlaf der beiden Nervendramen »Gertrud« und »Die Feindlichen« und einiger Novellen, vor allem der Titelnovellen, in den Bänden »Sommertod« und »Leonore«; und, allerdings in einer weiterführenden Beziehung,

an den Autor des Romans »Das dritte Reich«.

In allen diesen Dichtungen ist die schöne selige Scheinwelt zusammengebrochen, in die sich Schlaf zu flüchten vermag, wenn er unter einem blauen Frühlingshimmel »simulierend« liegt. Die Träume ins Weltall hinein, so tief sie erlebt waren, sie sind verschwunden. Das Auge sieht die graue Wahrheit des äusseren wie inneren Lebens: all seinen Jammer, seine Selbstzweifel, seine Verzweiflungen. Als Mensch erkennt sich das »Individuum«, als Glied der Menschheit ... und es erfährt wieder, dass es gezwungen ist, sich zwischen gleichartigen und mehr oder minder gleichwertigen Wesen zu bewegen, dass es wie diese Sympathien und Antipathien hat, Lüste, irdische Sehnsüchte, Ernüchterungen, Enttäuschungen und schliesslich doch nur zwischen Endlichkeiten, die zwei Grenzen, Geburt und Tod, gestellt ist. Nur die Wiederholung dieser Grenzen ist ewig, als Erscheinung aber ist die Spanne Leben zwischen ihnen einmalig, einzeln und — hier schliesst sich der Ring — somit der Mensch doch wieder nichts anderes, als jener winzige Käfer im Schilfgras.

Und erfahren, zustärkst erfahren musste Schlaf — wie Przybyszewski auch — das alles da da, wo sein Einheitsüberschwang

im »Frühling« gerade die dionysischsten Triumphe gefeiert: am Weibe. Zerrissenheit im Sexuellen, beständiges Auseinandergleiten von Adam und Eva: das ist das harte, verhängnisvolle Thema vor allem im »Sommertod«.

Gäbe Schlaf nichts anderes, als diesen Pessimismus, so gäbe er nur das Przybyszewski'sche. So aber zieht er über ihn hinaus eine diametral entgegengesetzte Konsequenz und gelangt mit seinem Allverständnis der Dinge, seiner europäischen moralfreien Distanz zur Modernität des Seins — die bei ihm im Gegensatze zu Przybyszewski nur rein intellektuell vorhanden und objektive Anschauungssache ist — zu einem Glücksüberschwang, in dem er dem Tode und dem Leben sein freudiges Ja! zuruft und jubelnd das Schicksal in beiden preist. Während Przybyszewski auf dieses selbe Leben vor ihm, unter ihm, das er verachtet, obwohl er an ihm zu Grunde gegangen ist, immer nur hart und finster niederschaut und, wenn es sich in Untergängen krampft, darüber zu einem Glücksempfinden kommt, das Schmerzrausch ist; und — Hohn. Ich komme auf das, was ich sein Kokettieren mit dem Schmerze nannte. Sie ist so sonderbar bezeichnend für ihn, diese Mischung: auf der einen Seite ein so furchtbares Alles-Ernst-

nehmen — und dann wieder dieser bizarre Ulk, dieser hassende, hässliche Spott, dieses Lächerlichmachen und Spielen mit Schwerstem.

Przybyszewski ist wohl der Tiefere, verbohrt Tiefere, in dessen Wahnidee ein eigenes Leid zum riesigen Leiden der ganzen Menschheit auswächst. Sein Schmerz, soweit er ernst zu nehmen, ist gleich Weltschmerz.

Der aber ist Schlaf völlig fremd. Er kennt ihn gar nicht. Er ist der Innigere, der still seine Qual durchs Leben schleppt und im übrigen an die ewige Güte im Weltzweck glaubt.

Sein Allverstehen der Dinge ist ein selig lächelndes, fast — so sehr er sonst dem Christlichen fremd und dem Heidnischen nah ist — fast ein jesuhaftes.

Przybyszewskis Verstehen ist ein bitter ironisches, satanisches.

Und Schlaf ist der deutsche. Bei Przybyszewski hat sich alles Gefühl in sentiment, in ein nervisches Epikuräertum umgesetzt. Bei Schlaf ist es Gemüt geblieben. Und wenn das spricht, steht die kontrolierende Funktion sofort in ihm still; vor allem jener »Selbstspionagefaktor«, von dem er sonst nicht weniger als Przybyszewski abhängig ist.

Vielleicht kann man den ganzen Unterschied zwischen den beiden Dichtern am besten dahin formulieren, dass für Schlaf die

Dinge, und gerade im Untergange, immer heilig bleiben. Während man bei Przybyszewski niemals sicher ist, ob nicht die grässlichste Tragik im nächsten Augenblick in eine grelle und übertriebene Komik umschlägt. Menschlich, dichterisch ist das natürlich nur um so erschütternder. Aber im Kunstwerk als solchem, ich denke vor allem immer an den Romancyclus »homo-sapieus« mit dieser blaguehaften Unterstimmung, kann's wie eine Clownerie, eine wenn auch schmerzgrinsende Fratze wirken — und, da das nicht, wie bei Wedekind, artistisch beabsichtigt ist, schon nicht mehr wirken.

Zwischen den genannten Dichtungen Schlafs, in denen er sich selbst, als spezifisch modernem Menschen mit überdifferenziertem Nervensystem, seinen Tribut zollt, und den Schöpfungen Przybyszewskis muss daher ein grosser Unterschied bestehen. Die letzteren sind die extrem typischeren, charakteristischeren, wertvolleren. Soweit man eben, und das wäre hier unzulässig, nicht formale Werte in Betracht zieht. An den Schlaf'schen und für Schlaf ist eigentlich nur das Faktum wichtig, dass sie überhaupt geschrieben wurden und der Dichter sich damit die Gelegenheit schuf, sich autoanalytisch zu bereichern. Und, dass er auf die Dauer nicht bei der Autoanalyse stehen blieb,

sich nicht, wie Przybyszewski, in ihr verlor, sondern über sie hinaus noch eine Entwicklung fand.

In den Dichtungen selbst kündigt sich diese weitere, Schlaf von Przybyszewski so scharf scheidende Entwicklung schon an.

Der Letztere hatte immer nur den Fatalismus gezeigt, unter dem das moderne Individuum mit seinem zerstörten Ichbewusstsein zu Grunde geht und gar nicht den Versuch gemacht, zu einer organischen Ausheilung zu kommen, einen realen Kontakt mit dem Leben zu gewinnen.

Schlafs Dichtungen sind ebenfalls Tragödien vom zerstörten Willen, der zerstörter Trieb ist, weil in ihnen der »Wille« in seiner gradlinigen gesunden Aeusserung, als Sinnlichkeit, von vornherein als vernichtet angenommen ist: der Verlauf des geschilderten Stückes Menschenleben wird bedingt von Splittertrieben, die ziellos die Gehirn- und Empfindungspartien verwirren und den Ausgang schliesslich demgemäss herbeiführen: Wahnsinn, im besten Falle Selbstmord. Aber diese Dichtungen bezeichnen immer, und zwar so ziemlich zum ersten Male in der neueren Dichtung, eine Entwicklungsphase des modernen Individuums, die auf das m i s s l u n g e n e Experiment einer Aussöhnung zwischen Ich und Welt folgt: der

Versuch war damit doch wenigstens gemacht.

Und Schlaf konnte ihn machen, weil noch jener andere zweite Mensch in ihm lebte, der hoffend freudig und gläubig in die Welt sah; jener, der den Frühling geschrieben hatte und der auch in der Folge nicht unthätig still blieb: im »Frühlings«tone brachte er noch ein Bändchen »Stille Welten, Neue Stimmungen aus Dingsda« und ein Gedichtbuch »Helldunkel«, in dem er sammelte, was ihm so in den Jahren zwischendurch an dithyrambischer und Stimmungslyrik entstand. Doch sind all diese Schöpfungen, wie ein Band Novellen »Die Kuhmagd«, in dem er kleine unbedeutende Stoffe meisterlich zwang, nur Nebenwerk. Gerade so wie die Dichtungen der analytischen Periode nur Zwischenwerk waren: Studien, die er machen musste, um zu seiner dritten Periode gerüstes zu sein, in der es ihm hoffentlich gelingen wird, sein zusammenfassendes Bekenntnis, konkret gestaltet, zu geben.

Wir kennen von dieser dritten Periode bis jetzt nur — wenn man von den beiden Dramen absieht, die formal in etwa schon in sie hinüberspielten — den erwähnten Roman »Das dritte Reich«. Er

soll das erste Stück einer epischen Trilogie sein, von der Schlaf versprochen hat, in ihr den Typ des modernen Individuums »in seiner allmählichen Entwicklung zu einer neuen gefertigten Mannheit« zu zeigen.

So wird es sich also bald ausweisen, ob Schlaf nur ein Mensch der Sehnsucht ist, oder ein Mensch der Erfüllung, ob es ihm gelingen wird, die Weltfreudigkeit, mit der er sich bis heute durchgerungen hat, auf das reale Leben zu übertragen, und, aus ihm herausschöpfend, an runden festen Gestalten und nicht an ananalysierten Schemen, wie die Menschen des psychischen Naturalismus immer nur sein durften, zu zeigen, dass der Wille zum Leben das Gesetz aller Entwicklung, der geheime Sinn alles Monismus ist: die Brücke zwischen jeder gestrigen Kausalität und jedem neuen Morgen, jeder neuen Identität, das einzig Wirkliche, gegenwärtige — und dies in Dingen der einzelnen Menschenseele, des geistig und sinnlich lebendigen, körperlichen Menschen gerade so, wie in denen des Weltbaus.

In Schlaf ist eine wunderbare Kraft der Wandlung; ihr und seinem schöpferischen Vermögen, wie er's sich in den »Neuen Gleisen« erworben und später zwischendurch immer wieder bestätigt hat, darf

man schon zutrauen, dass er sie mit seiner Trilogie schreiben wird — sie, die uns fehlen: Die Bücher des angewandten Monismus.

Die engere Heimat.

Man kann die persönliche Lebensruhe, den friedlichen Ausgleich seiner Nöte und Sehnsüchte dadurch gewinnen, dass man sich den Anschluss sucht an die von Ewigkeit zu Ewigkeit grosse Weltruhe, dadurch, dass man das Gefühl der Zerrissenheit, Zersplitterung, suchenden Zwecklosigkeit, wie es jeder geistige Mensch in seiner problematischen Periode an sich erfahren muss, in kosmische Regionen entladet, sich ganz hingebend verliert in ein Einheitsgefühl mit Gott und aus dem heraus »mit Zungen« redet. Ob man in Gott nun, wie der christliche Mensch, den selbstlenkenden Schöpfer sieht — oder, wie der heidnische, mit ihm die in unabänderlichen, doch weisen Bahnen ziehende Schöpfung gleichsetzt: immer ist es die spezifisch religiöse, im letzteren Falle heute nur naturwissenschaftlich modifizierte und mo-

nistisch formulierte Art der Auseinandersetzung und Aussöhnung mit dem Weltbild.

Aber es giebt auch noch eine andere Art, einen andern Weg, der zur seelischen Beruhigung führt; ich möchte ihn den antireligiösen nennen, weil der Mensch, der auf ihm zu einem festen Lebensziel kommt, in eben demselben Weltbild nur eine heilige Selbstverständlichkeit sieht, um die er sich nicht weiter zu mühen braucht; die gross und kalt um ihn steht; die da ist in ihrer starrenden Macht — ganz gleichgiltig, ob sein Menschenauge betend zu ihr aufblickt; die auch da wäre, wenn im weiten Raum nicht ein einziges lebendes Bewusstsein, nicht eine einzige Erkenntnissehnsucht zu ihr strebte. Solche Menschen sehen das Weltbild — in ihren stillen nächtigen Stunden und im Grundtrieb ihres Seins und Wirkens mögen sie um so inniger in seinen bannenden Anblick versunken sein, mag ihr Schaffen in einer unmittelbarsten, mystisch-abhängigen Beziehung zu dem unergründlichen, ewig rätselhaften Gang des seinen stehn — solche Menschen setzen das Weltbild äusserlich ganz bei Seite, entfernen sich so weit von ihm, wie sie dem Erdenbilde dafür wieder nahe sind und eng verbunden und, dies ist das Wesentliche: um seine Entwicklung rastlos bemüht. Denn die zu fördern, ist, was

ihr Lebensziel ausmacht, ihres Daseins unbändigen herrschenden Drang, mit dem sie die Ruhe zwar nicht, aber doch das Glück finden.

Man hat also hier — und das gilt, auch wenn man nicht an künslerische Aeusserung allein denkt — den Gegensatz vom schauenden und formenden Menschen, vom transzendentalen und vom ciszendentalen Extatiker. Wobei jedoch, speziell in literarischer Beziehung, immer im Sinne zu halten ist, dass die Unterschiede nur ganz abstrakt genommen absolute sind und in Wirklichkeit oft verwischen: dass der eine Typus, und er mag so ausgesprochen sein, wie er will, zugleich viel von Anderen haben kann: Schlaf war ein Beispiel.

Das Letztere, das Verwischen der Unterschiede, gilt auch von den Merkmalen der beiden Untertypen, auf die man den formenden Menschen nunmehr wieder zu bringen hat:

Er kann einerseits seine Daseinsaufgabe in einer Lebensführung grofsen Stils sehen: so dass, wenn er sie in Kunst umsetzt, dieses Dasein wie eine gewaltige Schwungkraft ist von Geburt zu Tod: Ziel auf Ziel aufschleudernd! Ehrgeiz auf Ehrgeiz! Und das Ziel immer erreicht! Und ein Neues!! Und der Ehrgeiz immer gestillt! Und ein

neuer, grösserer noch!! Wobei, um nicht falsch verstanden zu werden, vielleicht noch bemerkt sein muss, dass solche Künstler das Leben in solcher Auffassung gerade dadurch zu geben pflegen, dass sie vorbildlich zeigen, an welchen Widerständen sich diese seine gewaltige Schwungkraft bricht. Man nehme nur Shackespeare! Ueber all die Untergänge hinweg triumphiert bei ihm das Leben, von dem er nicht tiefere Weisheit künden kann, als dass es zerstörend das ewig unzerstörbare ist.

Der andere Untertypus dagegen, und zu ihm gehören unverhältnismässig oft Maler, kann seine Daseinsaufgabe nur in einer Lebensführung kleinen Stils sehen: so dass, wenn er sie in Kunst umsetzt, dieses Dasein sich still mit sich selbst begnügt, eng und enger die Kreise seiner Aeusserungsmöglichkeiten gezogen sind, aber dafür die Ziele auch fester, sicherer gesteckt, zuverlässig und ohne Wagnis erreichbar, vor allem das Hauptziel: innerhalb so naher Grenzen Alles in die denkbar harmonischste Beziehung von Detail und Peripherie zu bringen. Eine beschaulich göttliche Heiterkeit liegt meist über ihren Werken. Und das Extatische ist, wenn sie überhaupt einmal stärker aus sich herausgehen, nur als Uebermut ausgebildet.

Aber, wie gesagt, die Unterschiede

zwischen beiden verwischen sehr leicht; namentlich bei den Grossen: so gehören ein Goethe, ein Böcklin in Manchem dem einen, in Manchem dem anderen an.

Und der Sinn, den beide Typen dem Leben nur geben können, ist im letzten Grunde natürlich — da die realen Voraussetzungen dieses Lebens ja immer dieselben sind — ganz der gleiche. So dass sie, einander wechselseitig ergänzend, uns dieses Symbol offenbaren: dass das grossgeschaute Verhältnis irdischer Dinge nur eine Projektion des kleingesehenen ist.

Der eigentlichste Unterschied zwischen beiden Typen hinge also von dieser Wertfrage ab: welches Verhältnis dient den irdischen Dingen, dient dem Menschen, der Menschheit mehr? Und da ist zu sagen, dafs das kleingesehene Verhältnis in seinem Aeussern leicht Veränderungen unterworfen ist, dass es gestern allerdings noch ein Inneres bezeichnen konnte — aber morgen schon nicht mehr, oder doch nur retrospektiv, in historischer Beziehung. Während das grossgeschaute Verhältnis dieses selbe Innere in seiner unwandelbarsten Wahrheit und der Form seines ewigen Heute ausdrückt, selbst so in alle Zukunft ragt.

Künstler, die zum ersten Untertypus zählen, werden auf die Dauer nur durch das

Wie? der jedweiligen Wiedergabe ihrer Stoffe, eben als Künstler, Könner, rein technisch bemessen werden — und auch nicht anders bemessen werden dürfen.

Im Gegensatze zu den anderen, die durch das Was? durch die Grösse dieses Was? leben und denen das Wie? Voraussetzung, angeborene Eigenschaft ist, Spiel ihrer Hand: die die Genies sind, Schöpfer wie Gott selbst . . . und, was weiss ich noch!

Die Konsequenzen für eine Bewertung des Schaffens unserer Zeit sind damit gegeben — — — — — — — — — — — —

* * *

Im Allgemeinen haben wir heute den selteneren, aber immer überragenden, grosszügigen Typus: Klinger, Dehmel, die den Drang unserer Zeit gewiss am zureichendsten, weit fassendsten ausdrücken. Ausserdem, ihnen verwandt und oft zu ihnen hinüberspielend, jene anderen sphärischen Dichter vom für sich alleinstehenden religiösen Typus: Walt Whitman, Nietzsche, Schlaf, später Dauthendey, Mombert.

Doch gehen nebenher auch noch andere Strömungen, haben wir Künstler, die die Erscheinungsformen um sie her bewusst detailierend in Worte zu fassen suchen. Und zwar

aus beidem: aus Naivetät und Raffinement. Für die erstere Gattung wäre der Naturalismus in erster Linie bezeichnend. Für die zweite die ganze Dekadenzpoesie, dann aller Formalismus, alle stilisirende Kunst, alles, was Karikatur ist und Variétéstil hat. —

An dieser Stelle möchte ich nun einige Anmerkungen über eine Gruppe von Dichtern beibringen, die zu den »naiven Kleinzügigen« gehören, in gewisser Weise sogar den Naturalismus unmittelbar fortsetzen, oder sich doch da an ihn anschliessen, wo er Stil, Holzschnittmanier wurde, also als Naturalismus aufhörte.

Was diese Dichter kennzeichnet, ist, dass sie die Grenzen ihres Schaffens insofern »eng« gezogen haben, als sie sie nach denen ihres heimatlichen Milieus absteckten . . . dass sie Bücher schrieben, wie wir sie von Schlaf hätten bekommen können, wenn er in seinem »Dingsda« geblieben: all der kleinen Bürger und Bauern und Taglöhner, aber auch der Gutsleute und Geistlichen Leben und Treiben darinnen geschildert, ihr Schicksal zum Guten oder Bösen, diese ganze Alltagskomik oder Tragik der Scholle.

Und eines hat Schlaf ja auch geschrieben, das schwerste, aufbegehrendste, grösstbezogenste: den »Meister Oelze,« der, wäre er nicht so eng mit der naturalistischen Pro-

grammdichtung verknüpft, vor allem hierhin gehörte. — — — —

Und auch Hauptmanns Dramen, soweit sie schlesisches, oder das seiner zweiten Heimat: märkisches Milieu haben, gehörten hierhin; namentlich aber seine meisterliche Novelle vom »Bahnwärter Thiel« . . . und auch doch wieder nicht, da auch sie jene »literarische« Beziehung haben. — — — —

So ist denn mit einem anderen zu beginnen, der sich nicht erst mit einer Theorie abzufinden hatte, einem formlichen Prinzip, bevor er den Reichtum, den er an Bodenwüchsigkeit in sich trug, in ein paar Dichtungen ausschütten konnte.

Ich meine Max Halbe.

Man hat wohl auch von ihm geglaubt, dass er in einer unbedingten Verbindung mit der naturalistischen Schule stünde. Aber einige rein stoffliche Naturalismen haben da irre geführt. Denn der eigentümlich aus Knorrigkeit und webender Weiche gemischte Stil dieses westpreussischen Poeten wäre für einen Naturalisten ein sehr unzureichender Stil gewesen; einer, der mit Stimmungsausbrüchen unter Umständen durchgeht und Menschen Worte und Sätze — selbst wo er Dialekt bringt, ist es zu merken — reden lässt, die sie wohl so schön und rein em-

pfinden, aber in Wirklichkeit »genau so« niemals prägen werden.

Dies ist über Halbe verbessernd vorauszuschicken. Und dann: dass es sehr falsch war, den grossen Tragiker in ihm sehn zu wollen. Der ist er noch weniger, als Hauptmann, obwohl er vor diesem den forscheren, frisch anpackenderen Zug voraus hat. Wofür ihm Hauptmann allerdings wieder an szenischer Geschicklichkeit überlegen ist; und an jener Treffsicherheit, die die Wirkung einer Figur, namentlich einer Bühnenfigur, mit Unbedingtheit durch kleine Aeusserlichkeiten, sozusagen Physiologismen erzielt. Halbe ist Epiker. Seine Stärke liegt — wie in einem nicht ganz so ausschliesslichen Maasse auch die Hauptmanns — vorwiegend in der lebendigen Aufzählung der Einzelheiten, die einen Stoff ausmachen, so: dass sie sich nach und nach und scheinbar ganz von selbst zu seinem Höhepunkte hin gruppieren. Und sie liegt weniger oder gar nicht in der knappen Gegenüberstellung dieser Einzelheiten, in der Gruppierung um ihren Höhepunkt.

Das Beste, was Halbe geschrieben hat, beweist's. Und das ist für mein Empfinden der »Eisgang«, namentlich der letzte Akt darin; die ganze »Jugend«; einige Szenen, vor allem die Schlussszene der »Mutter

Erde«; und sein einziges grösseres Prosawerk, die Novelle »Frau Meseck«. Immer ist es die Stimmung, die sein Schaffen bedeutend macht, und nicht die Handlung.

Empfangen aber haben diese Dichtungen diese Stimmung von nichts anderem, als dem Heimatstone, der ihnen von Halbe klingend beigegeben ist. Er bedeutet menschlich ihre ihnen eingeborene Wahrheit, die untrügliche, wie er künstlerisch ihre sprachliche, ich möchte jetzt fast sagen dialektliche Echtheit bedingt. In all den Dramen, die Halbe sonst noch geschrieben, hat er sich an ein grossstädtisches, kulturelleres Milieu gewagt, und einmal gar auf den Boden der Renaissance. Und all diese Dramen haben — neben dem fundamentalen Bruch im dramatischen Konflikt, der sich auch im »Eisgang«, und in der »Mutter Erde«, weniger im »Jugend«idyll zeigte und immer daher rührt, dass der Dichter seine Stoffe nicht mit Konzentrationsgesetzen in Uebereinstimmung bringen kann — alle diese anderen Dramen haben bis in ihre letzten Einzelheiten hinein etwas, das man ihnen nicht glaubt, oder woran zu glauben einen der Dichter doch nicht mit Unwiderstehlichkeit zwingen kann: während man liest, vermag man sich von der Empfindung nicht frei zu machen, dass man da Menschen vor sich hat, die es in just ihrer Mischung

seelischer Werte gar nicht giebt, in die etwas Kaltes, Fremdes, Willkürliches von aussen hineingebracht ist; wie eine Wand stehts dann zwischen seiner eigenen Wirklichkeitskenntnis und dem Möglichkeitsbilde da vor einem. Gleich von vornherein — wie künstlich hineingestellt in den ersten Akt wirken diese Menschen. Während man in einem Drama, das ein wirklicher Organismus ist, schon mit den ersten Worten eines Menschen etwas von seinem ganzen Leben spürt und den roten Faden sieht, der sich hindurch zieht und so auch durch diese Szene geht. Von all dem mag es dann kommen, dass man den Inhalt dieser Halbeschen Stücke so unverhältnismässig schnell vergiesst. Sie haben eben nicht ihre innere Plastik, die sich — man mag wollen oder nicht — aufdrängt und sich in die Erinnerung so fest eindrückt, wie etwa ein besonderes, grosses oder kleines Geschehnis des Lebens, dessen Zeuge man gewesen.

Von den Dichtungen Halbes jedoch, die Erdgeruch haben, gelten derlei Einwände, ausgenommen die bühnentechnischen, nicht. Und das muss notwendig dahin führen, dass man sagt: Der Dichter steht nicht immer auf seinem rechten Platz. Er fühlt sich am sichersten, fühlt sich nur dann sicher, wenn er im Schöpfungsprozess der treibenden,

zeugenden Kraft gehorchen kann, mit der er einst gross geworden — wenn er diejenigen menschlichen Verhältnisse schildert, die er im ersten, die Welt ahnend erlernenden Alter, als tagtägliche Eindrücke, unbewusst, aber seine Mensch- und Mannwerdung bestimmend, in sich aufgenommen und um die er bis in die letzten Verborgenheiten hinein einen gleichsam angeborenen, natürlichen Bescheid weiss.

Der Epiker Halbe — gleich viel, ob Romancier oder Novellist — verbunden mit dem ausschliesslich aus seiner Heimat schöpfenden Dichter: das wäre also die Hoffnung, die man an seine Zukunft haben müsste.

Einmal, in der »Frau Meseck«, hat er sie ja schon erfüllt. Und in ihr haben sich denn auch — konsequenterweise — die Vorzüge seines Schaffens am stärksten, innigsten verdichtet; sind dessen Mängel ganz ausgeschaltet.

Wunderbar, wie sie gefasst ist, diese Fünfundneunzigjährige, die mit ihrem ersten Manne schon die goldne Hochzeit gefeiert hat und mit ihrem zweiten jetzt die silberne begehn will . . . Wunderbar, diese ragende Uralte, diese Verachtende, die nicht sterben kann und an deren scheinbar ewigen, die Geschlechter überdauernden Lebenskraft aller Wille und alle knirschende Wut eines um

zwei Menschenalter jüngeren Mannes zerschellt.

Wunderbar: psychologisch und technisch: abseits vom Kernpunkt des Wesens dieser Greisin setzt die kurze Erzählung ein, bei Dingen, die auf den ersten Blick nur in einem weiten Kreise um ihn liegen können. Aber dann rücken sie näher und näher, ziehen sich enger und enger zusammen. Und wenn man zum Ende gekommen, ist's, als ob der Kreis eine schnurgerade Linie gewesen, die mitten hindurch ging, es giebt nichts mehr, das man noch gern wissen möchte, und wissen brauchte: ein Menschschicksal hat man ganz und restlos erfahren, »auch einen Menschen« kennen gelernt; und mit ihm noch ein paar Andere dazu, die nicht sind, wie man selbst, und deren Trieben irgendwo geheimnisvoll verwandt doch wieder manches in einem ist — — —

Die Novelle scheint überhaupt das eigentliche Gebiet der Heimatsdichter zu sein. Oder doch diejenige Kunstform, in der sie alle, die hier in Betracht kommen, bisher ihr Bestes geleistet haben.

Ueber einen der trefflichsten Novellisten, der jedoch auch eine nicht üble Komödie zu Stande gebracht hat, möchte ich allerdings in diesem Zusammenhange noch nicht urteilen: über Josef Ruederer. Er ist dazu

nicht »naiv« genug und sieht seine — bayrische — Heimat zu sehr mit den skeptischen Augen des Grossstädters an. Seine Liebe zu ihr ist mit Ironie und Satire durchsetzt, und oft selbst mit Hass, Pfaffenhass und dergleichen. Formal ist er denn auch zu dem Stil gekommen, der immer das Zeichen intellektueller Voreingenommenheit ist: zur Groteske. Von ihr aus wird seine Kunst zu betrachten sein. — — — — — — —

Aber da ist jemand anders aus Süddeutschland: Da ist Frau Anna Croissant-Rust, die mit einer zähen, zielbewussten und mehr männlichen Energie — das Unweibliche fällt an ihr geradezu auf: sie hat etwas von dem forschen Zug Arno Holzens, freilich nicht zugleich auch seine klügelnde Genauigkeitssucht — Anna Croissant-Rust, die darauf hinarbeitet, »beste« Novellen zu schreiben. Dem Dramatischen scheint sie nicht recht gewachsen zu sein. Aber deshalb vielleicht ist zu hoffen, dass ihre gerade starke erzählerische Begabung sich noch einmal in den Roman auswachsen wird.

Sie begann vor Jahren mit einem Bändchen »Gedichte in Prosa«. Die sind heute deshalb literarisch merkwürdig, weil sie als technische Leistung, in ihrem kon-

struktiven Prinzip — man mache nur einmal die Probe und schreibe sie mit der Mittelaxe — bereits das genau erfüllten, was Holz heute von der Lyrik verlangt und dem vor, sowie gleichzeitig mit Anna Croissant-Rust die Nietzsche, Conradi, Liliencron, Dehmel konsequent nur gelegentlich und immer ganz unbewusst entsprachen. Bleibende Lyrik war's nicht. Trotzdem sie echt und aus lebendig zuckender Stimmung geschöpft war. Aber die metrische Suggestion fehlte — gleichgültig, ob sie nun aus einem bloss persönlichen und individuell skandierten oder einem gereimten Rythmus hätte fliessen müssen! Und es war wohl notwendig, dass sie fehlte, weil diese »Gedichte in Prosa« ihrer Dichterin nur ein Experiment bedeuteten — in ihrer ganzen Entwicklung und als Ausgangspunkt sind sie das wenigstens sicherlich —, Versuche, sich formal auszubilden, auszubauen, Vorwürfen, nachdem sie als solche erkannt waren, neusprachlich beizukommen: wobei dann natürlich eine impressionistische Technik als die einzig zeitgemässe herauskam. Dass diese Technik mehr erzählender, als Punkt für Punkt aufzählender Art war, das verriet schon die Novellistin.

Auch die beiden Novellenbände »Feierabend« und »Lebensstücke«, die als-

dann folgten, sind nur erst noch Studien. Skizzen, wie sie jeder malende, auch der wortmalende Künstler gemacht haben muss, bevor er an grössere Kompositionen geht. »Lebensstücke« — es ist ganz der richtige Titel, der auf beide Bände, die grosse Titelnovelle des ersten ausgenommen, passt. Wie Anna Croissant-Rust vorher aus der reinen Natur ihre Stimmungen ausgeschnitten, so holte sie sich jetzt aus dem Leben von Bauern, Münchener Spiessbürgern, Kellnerinnen, Proletariern und auch gelegentlich »höher« rangierenden Menschheitsrepräsentanten ihre Beobachtungen und reihte sie mehr oder weniger lose, fast nie auf der Basis einer Handlung, meist durch soziale u. s. w. Kontraste verknüpft, aneinander: in einer scharf und rund fassenden, liniensichern Manier, die keck und mit breiten, hingewischten Farbenstrichen jeden Typ zwingt.

Von diesem Realismus aus, der grass ist, selbst roh sein kann, geht Anna Croissant-Rusts Entwicklung fraglos weiter. Und nicht von den paar Analysen — es sind wohl Autoanalysen — moderner Seelenzustände und Nervenverfassungen, wie sie neben diesen Wirklichkeitsausschnitten noch stehen, aber von den eigentlichen psychischen Natura-

listen weit zureichender fixiert worden sind.

Die unlängst veröffentlichte letzte Arbeit von Anna Croissant-Rust, »Pimpernellche«, spricht da eine deutliche Sprache. Sie und jene Titelnovelle des einen früheren Bandes, »Feierabend«, sind das Fertigste, Wertvollste, was die Dichterin bis heute geschaffen — sind bereits »beste« Novellen. Und sind es dadurch, dass sie ihr sprachliches Beherrschungsvermögen der äusseren Wirklichkeit auf einen Stoff, der Handlung war und Ineinandergreifen von Handlungen, auf Komplikationen innerer Schicksale angewandt hat. Nicht aber dadurch, dass sie psychologische Werte in physiologische umzusetzen und so zu ihrer körperlichen Typierung zu bringen versuchte. — — — — — — — — — —

Es ist dasselbe, was den niederrheinischen Dichter Wilhelm Schäfer mit einem Schlage in die Literatur stellte, als er seine Erzählungen des Kanzelfriedrich, »Die Zehn Gebote« herausgab. Nur dass durch ihn der Unterschied beider Darstellungsverfahren, und es ist der zwischen synthetischer und analytischer Novellistik, noch in viel schrofferem Sinne aufgezeigt wurde.

Bei Anna Croissant-Rust liefen trotz aller Objektivität dem Stoffe gegenüber immer noch Psychologismen, nicht selten sogar

lyrische, mit unter, die auf subjektivem, mitfühlendem Wege gewonnen waren.

Schäfer ist aber auch ganz von ihnen frei: die Empfindungsäusserungen sind aus seinen Novellen bis auf ein Minimum hinausgedrängt und diese so nur noch Thatsache, in ihrem eigenen Rythmus — der sich in das Gefühl des Lesers natürlich wieder hineinsingen kann — schwingend und sich selbst Symbol.

So ist er ganz Erzähler und in nichts Erklärer. Einen festen, derben Umkreis zieht er um die Ereignisse, die er schildern will. Und dahinein werden dann kurzerhand mit ihren typischen Bewegungen, Gesten, Reden die Menschen gestellt, von denen diese Ereignisse gebildet, veranlasst sind. Gründe, aus denen sie so oder so handeln, werden nicht angegeben — oder doch nur die alleräusserlichsten, handgreiflichsten. Aber an den Stellungen zu einander, die sie im Rahmen des Ganzen einnehmen, erkennt man den dunklen Zwang in ihrem Thun und Treiben. Man hat da also etwa eine Psychologie der Konturen.

Über sie und diesen ganzen Schäferschen Stil äusserster Knappheit aus denkbarster Vereinfachung der Linearverhältnisse bei innerstem Beziehungsreichtum — Schäfer war es, der mich zuvor von einem Natura-

lismus sprechen liess, der Holzschnittmanier geworden — über seine knorrige Sprachführung, seine eckige, oft schon unbeabsichtigter Weise groteske Bildkraft wird noch viel zu sagen sein, wenn erst einmal weitere Schöpfungen von ihm vorliegen.

Romane dürften er im Gegensatze zu Anna Croissant-Rust, die heute schon gern in die Breite schweift, nicht sein. Dramen? Eines, »Jakob und Esau«, haben wir bereits von ihm; doch waren darin nur ein paar Nebenfiguren gut. Immerhin sollte man denken, dass bei Schäfers ausserordentlicher Konzentrationskraft alles zum Bühnenstück drängen müsste. Aber was es nun auch sein möge, und wären es »nur« Novellen — schon heute, nach diesen »Zehn Geboten« und ein paar neueren Erzählungen, die ich in Zeitschriften verstreut las: schon heute scheint mir von Schäfer zu sagen zu sein, dass er nicht nur artlich, das thut er heute schon, auch wertlich in der Literatur noch einmal auf derselben Stufe stehen wird, wie in der Malerei etwa Thoma und Valloton. — — — — —

Und da ist Hermann Stehr, der — umgekehrt — durchaus von der Analyse ausging und allmählich zu einer Synthese kam, mit der er die Heimatnovelle wieder in den Roman grossen Stils mit Ewigkeitsbeziehungen

entwickeln dürfte: deshalb, und weil er überhaupt der Einzige ist, der bereits eine bedeutende »Entwicklung« hinter sich gebracht, mag eine eingehende Untersuchung über ihn hier Platz finden:

Hermann Stehr.

Es ist mit Sicherheit immer erst nach späteren, oft erst nach den Altersbüchern eines Dichters zu sagen möglich, ob es damals, als er mit seinem Erstling kam, im Grunde doch ein gutes Zeichen für seine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten gewesen, dass dieses erste — gegen Natur und Regel — kein Jünglingsbuch war, nicht irgendwie Dokument eines Protestes, Aeusserung einer Entrüstung. Man weiss in einem solchen Falle nur, dafs man es mit einer a priori anormalen Erscheinung zu thun hat, bei der an Stelle des problematischen und meist naiv-prometheischen Momentes irgend ein anderes als Schaffensfaktor stehen muss . . . Welches?

In den beiden frühsten Novellen Stehrs — »Der Graveur« und »Meicke der Teufel«: beide bereits geschrieben vor etwa acht Jahren — wühlt kein Sturm um die Ge-

danken- oder Gefühlstendenz eines Inhaltes. Und doch ist Wildheit in ihnen . . . Welche?

Ein Freund des Dichters zeigte mir einmal ein Gedicht, das Stehr geschrieben; darin waren ein paar Verse, ehern harte metrische Wendungen, die, herausgelöst, von einem Aestheten sein konnten, ganz aus der Ferne an Stefan George anklangen. Durch jene beiden frühsten Novellen geht ein weit ausholender, nicht zu zügelnder Drang nach restlosem Wortausdruck, der glänzenden Prägung von Zuständen, Gegenständlichkeiten, Begriffen. Noch funkelt die Seele lauterster Formgebung nicht rein heraus, Unklarheit liegt vielfach über den wüst durcheinanderwogenden Gebilden der Stoffdetails; namentlich der psychologischen. Aber gerade an dem, was Stehr noch n i c h t glückt, erkennt man, welche Widerstände es eigentlich sind, die zu überwinden sein Trieb ihn reisst. Weil es noch naturalistisch ist, erscheint das Aesthetische auf den ersten Blick vielleicht weniger wesentlich. Doch während des Schöpfungsprozesses, Stehr selbst kaum bewusst, beherrschte es, innerer chaotischer Notwendigkeit gehorsam, die entstehenden Satzgefüge: und es ist zweifellos, s c h ö n geprägt wollte er sie vor sich sehen. Woher es kommen mag, dass man von dem Deutsch, in dem die Novellen geschrieben sind, stärker

als jede andere diese eine Erinnerung zurückbehält: Man hat es noch nie gelesen, von so verwirrender, erst langsam sich klärender Neuheit ist es; möglich, ja! gewiss, dass es mühsam zusammen gefunden wurde, aber zu ursprünglich entstand's, um nicht, vielleicht erst nach vielfachem Echo, Endresonnanzen von grösster Klangpracht zu hinterlassen.

Es hat die fehlende Problematik, wie wir sie bei aufbegehrenden Dichtern sonst meist im Inhaltlichen zu finden pflegen, bei Stehr also in etwa einen Ersatz im Formlichen: in dem ungestümen Bestreben, das Stammeln seiner Sprache zu zwingen, sie in einen glatt fliessenden Strom ihrer Worte zu bannen. Das ist sein »Schaffensfaktor« — seine »Wildheit«. Doch wird es sich später noch zeigen, dafs diese Wildheit, so auf ihren Grund angesehen, erst von einer Seite gesehen war!

Natürlich muss neben dem rein künstlerischen Motiv noch ein rein dichterisches stehen, muss ein Seelenzustand festzustellen sein, mit dem man eine Basis zu Stehrs Wesen als menschlichem Organismus besitzt.

Tief im atmenden Untergrunde, da, wo stofflicher und sprachlicher Aeusserungstrieb eins, also noch das sind, was sie als organisch resultierende Kraft im fertigen Kunstwerk

wieder werden — tief da unten muss eine Sehnsucht wach sein, das Weltbild in seiner Reinheit, jede einzelne Erscheinung in ihrem selbststrahlenden Glanze zu sehen. Doch nicht nur in dem Glanze ihrer äusseren Schönheit . . . weit mehr in dem ihrer eingeborenen inneren Wahrheit. Was Stehr von Aesthetentypus wieder grundsätzlich scheidet, ist, dass er überhaupt einen Stoff mit sich selbst belebendem Elan, mit zugeordnetem Temperament und übergeordnetem Fatum kennt — ist seine Liebe zu solchem Stoff und, negativ genommen, sein Hass geradezu gegen jede Stilisierung des dekorativen Schwungs,. der den Dingen innewohnt. Ein Beispiel: wenn er Landschaften hinwirft, dann hat er sie wohl als Linie gesehen — aber in diese Linie eingeschmolzen kann etwa der ganze starre Wirklichkeitsschmutz eines Bettlerelendes sein. Rein kompositorisch erinnert das an Thoma, der seine Linie, seine Stimmungslinie, ja auch durch eine naturalistisch lebendige Zuthat, ein sehr wirkliches Liebespaar z. B., oder einen sehr wirklichen Geiger bereichert und sich dadurch ebenfalls vom eigentlichen, bloss starre Symbolisierung bezweckenden Stilismus mit einer jähen Wendung abkehrt. An Thoma, mit dem Stehrs Szenerieen, Stehrs Neigung, eine Landschaft als Panorama, so gross wie

möglich, in der Einheit all ihrer Nähen und Fernen aufzufassen, manche Verwandtschaft haben.

Gerade dieser Vergleich mit Thoma führt übrigens durch eine unterscheidende Beziehung zu einer zweiten wichtigen Lehre über Stehr: was aus seinem Naturell aber auch von Grund auf ausgeschaltet erscheint, ist Sentimentalität — im schlimmen, wie im guten, deutschen, eben Thomaschen Sinne. Es sei denn, man vertauschte mit ihr eine gewisse schwere Stimmung von verbissener Aussichtslosigkeit, die halb morbide Melancholie, halb monotoner Fatalismus ist: Das Slavische!

Lokale Scheidungen in geistigen Dingen sind immer bedenklich. Aber wenn man einmal nur das »Relativ-Richtige« nimmt, das auch dem hypothetischsten Satze stets beigegeben zu sein pflegt, dann darf man wohl sagen, dass nach dem Gesetze der Gegensätzlichkeit der sensible Westen Europas heute der Kulturbrutalität Nietzsches und der brutale Osten dem sensiblen Kulturmoralismus Tolstois gehört. Stehr ist Schlesier. Seinem instinktiv psychologischen Wirklichkeitssinne bedeutet Zarathustras Lehre vom Ich nur eine fundamentale Selbstverständlichkeit. Aber seine ethische Sehnsucht möchte eine Auferstehung der Menschheit, eine

Purgation all unserer Triebe feiern. Hier haben wir die Zusammensetzung seiner Psyche, ihre Mischung.

Sie bedingt einerseits, dass Stehr als ausschlaggebendes Mass der Phänomene das besitzen muss, was den hellenischen Menschen als den reicheren vom christlichen trennt. Bezeichnenderweise ist es dasselbe, was ihn auch vom Aesthetentypus schied: Die Liebe zum Stoff, zum Abgründigen der Seele . . . Das Synthetisch-Psychologische, Tragische, Antiwagnerische.

Und anderseits, dass Stehr, wenn er nun seine Menschen hinabtauchen lässt in den bodenlosen Wirbel ihres Schicksals, in ihrer Seele wie nach einem Licht über seinem dunklen Rande das Verlangen aufglühen lässt, als andere neue Wesen aus ihm zu erstehen: befreit von Schuld in Unschuld, gesäubert von dem Schmutz, der ihr Vorleben wie eine Krankheit behaftet, gekleidet in die lichten Gewänder paradiesischen Seins auf Erden schon.

Demnach wäre Stehrs Dichten auf diese doppelte Formel zu bringen: es ist einmal psychologischer und einmal moralischer Aesthetizismus.

Das Künstlerische ist nach beiden Seiten hin das Bändigende, Beherrschende; und dürfte es auch in Zukunft bleiben. Aber

davon, welche von den beiden Beigaben innerhalb des Stofflich-Dichterischen auf die Dauer überwiegen wird, davon hängt die endgültig-eigentliche, die sozusagen physiognomische Ausgestaltung von Stehrs begonnenem Werke ab.

Mein persönlicher Wunsch geht natürlich dahin, dass seine starke Sprachkraft sich immer restloser mit dem Psychologischen verbinden möge. Die grosse Gefahr, dass das Moralische einmal Selbstzweck und Tendenz ausserhalb des Stofflich-Dichterischen werden könnte, ist allerdings heute schon so gut wie ausgeschlossen: dazu hat Stehr neben all seinem Femininen zu viel Derbes, Knorriges, Naturburschenhaftes. Aber schon das Moralische als solches muss stören. Man spürt's an der Art, in der sich seine ethischen Neigungen äussern: In all seinen Büchern handelt es sich bei der Lösung des Konfliktes um eine Erlösung in einen anderen, einen irgendwie »besseren« Zustand. Das giebt ihnen dann eine gewisse Gleichheit, die als Einheitlichkeit, aber auch als Eintönigkeit empfunden werden kann.

Freilich hat nur »Meicke der Teufel« die moralische Nuance rein, unerweitert und unübertragen. Sie ist denn auch für die Beurteilung des ganzen Erlösungsmomentes bei Stehr am wichtigsten: Von zwei Menschen

wird sie beherrscht, die eingestandenermassen um die Entsündigung ihres Ich ringen, bezw. gerungen haben. In den letzten, unlängst erschienenen Dichtungen Stehrs (der Novelle »Der Schindelmacher« und dem Roman »Leonore Griebel«) ist der »bessere« Zustand dagegen schon nicht mehr die Sehnsucht eines »Schlechtigkeits«-bewusstseins, entspringt er vor allem keinem Entsündigungsbedürfnis. Während die andere frühe Novelle, »Der Graveur,« in solcher Beziehung weniger in Frage kommt, da die Befreiungswut geradezu, von der sie getragen wird, die fixe Idee eines Wahnsinnigen, also als Problem an einen Ausnahmefall gebunden ist; ganz abgesehen davon, dass Stehr diese Befreiungswut mit einem Rachemotiv verschmolzen hat, das sie auf fremde, nicht auf eine eigene »Schuld« wirft. In jenen neuen Dichtungen aber bringt Stehr Menschen, die normal, oder doch einer typischen Lebensanschauung fähig sind: und da steht eben seine intuitiv genetische Menscherfassung nicht nur psychologisch, auch rein thematisch jenseits an allem »gut« und »böse« der Bewertung: In dem Roman wird das Erlösungsbedürfnis als weibsexuelles Dokument behandelt, äussert es sich als Schönheitsüberschwang: bei einer Frau, die durch ihre eheliche Verbindung — mit einem

Manne, dessen derbgutmütige Plumpheit der kräftekranken Feine ihres Wesens entgegengesetzt, zuwieder sein muss — um die Erfüllung all jener ahnenden Hoffnungen gekommen ist, die die bunten Träume einer Mädchenseele sind und mit dem Manne, dem Freier, die Befreiung in die Wirklichkeitsmystik des Lebens so finden sollen, dass die erwachte Weibseele auch dort wieder Pracht und Reinheit der Farben des Seins zu sehen vermag; hier, im Falle der Leonore Griebel, geborene von Marsal und Bäckerstochter, blieben sie Träume, gewandelt zu der Angst nicht ausgeborenenen Wissens, hier sind sie nähenlose Sehnsucht im Blick, Schrei aus irrender Not, Tasten in Nacht: wozu bin ich? wohin soll ich? was ist es, das in mir — aus mir heraus will? Und in der neuen Novelle wird das Erlösungsbedürfnis an einer Machtfrage gezeigt, äussert es sich als Freiheits- und Selbständigkeitsdrang: bei einem greisen Bauern, den die Gier seiner Kinder zu früh für die Rüstigkeit seiner achtundsechzig Jahre »eis Ausgedenge« verbannt hat und über den nun mit der brausenden Stosskraft eines Frühjahrs der Tumult noch einmal erwachender Säfte kommt, so wild, dass des Alten rächende Wut schliesslich das alles zerstört,

was ihm einst als selbstherrlichen Manne gehört hat.

Um eine Probe von Stehrs grosser Art zu geben, will ich die Scene — sie leitet zum Schluss über, der dann den Selbstmord des Schindelmachers bringt — hier einschalten:

Nun begann der Schindelmacher alles zu verwüsten: er schmetterte die Fenster hinaus und zerschlug alles Gerät Aus den Kasten nahm er die Kleider und riss sie in Fetzen. Dabei fiel ein goldgefüllter Strumpf zur Erde. Als er das Geld sah, ward er wie wahnsinnig. Ausspeiend trat er immer wieder darauf, dass die Maschen platzten und die Münzen in der Stube umherrollten.

»Verfluchtes Geld!« und stiess immer aufs neue den Absatz seines rechten Fusses in den Reichtum »dreimal verfluchtes Geld! Schenderknechte seid ihr finklicha Hunde! Wampatiere, die de Menschablutt glatt macht «

Und er bückte sich und warf alles hinaus.

Dann stürzte er sich wieder auf sein Zerstörungswerk. Die ruhlosen Donner trommelten ihn zu neuem Sturm und die Blitze leuchteten wie willige Fackeln. In Raserei schlug er um sich. Sein Gesicht war verzerrt. Von Zeit zu Zeit lachte er in rauhem Triumph.

Jetzt war alles vernichtet. — Stolz und still sah er eine Weile auf sein furchtbares Werk.

Plötzlich!

»'s Dach! 's Dach!« jubelte er und stürmte auf den Boden.

Der Pürdel sauste gegen die Schindeln, dass ganze Scharen ins Freie flogen. Der Sturm zwängte sich durch die Löcher. Der Dachstuhl ächzte.

»Pack a! Pack a!« stachelte der Schindel-

macher den Sturm ungeduldig an. Aber noch wiederstanden die schwankenden Balken. Da schmetterte der Alte noch die Bretter der Giebelwand hinaus.

Das war kein Mensch mehr, es war ein Teil der blinden Naturkraft geworden. —

Nun begann der Dachstuhl zu wippen.

»Los! — los! — schmeiss a em, verflucht! schmeiss a em!« eiferte er begeistert und rettete sich hinab. Endlich krachte es ohrenzerreissend und der Wind floh johlend mit dem Dache davon, um es dann prasselnd auf eine nahe Steinrücke zu werfen. Die Steine der nachstürzenden Feueresse fielen polternd auf den Bretterbelag des Bodens. Die Regenflut rann plätschernd die Stiege herunter und bald sickerte das Wasser durch alle Risse der Decke.

»Haha!«

Der Schindelmacher hüpfte zwischen den Trümmern umher, klatschte in die Hände und lachte glücklich.

»Arm missa se warn. Was ich gegan ha, kan auch wieder nahma. Haha!

Aber noch standen die Feldfrüchte, ein schöner Reichtum.

Pfeifend ergriff er die Sense und begab sich an die Arbeit.

Was der Regen und der Sturm nicht vernichtet hatte, mähte er nieder. Die Sense funkelte im Scheine der ferneren Blitze. Seine Haare hingen in Strähnen wirr über sein Gesicht. Die Kleider beschmutzt, in Fetzen; aus vielen Wunden blutend, die er sich an Nägeln und Holzsplittern gerissen, so arbeitete er rastlos fort.

In der Ferne irrte das Wimmern der Vertriebenen.

— — — — — — — — — — — —

Dann fiel der Regen leiser. Die Blitze hoben

ein paarmal noch ihr bleiches Haupt mit müdem Zucken. Der Himmel hellte sich auf und der Wald atmete erleichtert. Zuletzt war es ganz still wie in dem Herzen eines schlafenden Kindes und man hörte nichts als das Sausen der ruhlosen Sense.

Langsam rückte der Schindelmacher schrittweise vor.

Der Rausch war von ihm gewichen und wenn er sich aufrichtete fuhr er schwer mit der Hand über seine wulstige Stirn, um etwas Quälendes wegzuwischen.

All solche Erweiterungen und Uebertragungen des moralischen Momentes aber, wie ich sie am »Schindelmacher« und an der »Leonore Griebel« aufzeigen konnte, sie beweisen, dafs der Dichter schon auf dem Wege ist zu einer grösseren Vielheit der Leidenschaften, Verfassungen u. s. w. Und das giebt zu hoffen, dass wir noch einmal Dichtungen von ihm bekommen, die nicht, wie diese vier bis jetzt, davon ausgehen, dass alles Leben Last sei, drückende ewige Last, die nicht abzuwerfen. Dann wird das Leben bunt, wie es in Wirklichkeit ist, vor uns dastehen, ein Ringen von Farben des Aufgangs mit denen des Untergangs. Und mit der moralischen Tragik wird ihre regelmässige Begleiterscheinung, jene Stimmung der Aussichtslosigkeit, geschwunden sein. Während es vorläufig noch mit all den Menschen ist, die Stehr bringt, was dem einen von ihnen,

dem in »Meicke der Teufel«, der vergeblich »a Ende macha wollde met em Elende, met a Menschern, met em Schnapse«, ahnungsvoll zu dem Philosophem geworden: »s noatzt alls nischt, nischt, nischt!« So kann Tolstoi in Schopenhauer wurzeln.

Seine drei Novellen, und nach Massgabe des Stoffes in etwa auch der Roman, finden ihr Ende damit, dass die Träger der Handlung ein Ziel nur halb, nur in irgend einer Weise äusserlich erreichen, ohne den ersehnten inneren Gewinn davon zu tragen, dass sie sehen müssen, wie klein und all ihr Hoffen enttäuschend der Lohn im Verhältnis zum Kraftaufwand ausfällt. Und so gehen die drei Helden denn hin und enden ihr Leben durch Selbstmord; während das der Leonore Griebel überhaupt nur ein langsames Verlöschen ist — stundenkurz unterbrochen von letztem, heftigem Aufflackern. Aber als Nebengestalt bringt er einmal in »Meicke der Teufel« eine junge Tochter, die wirkt, als ob sie die Maid aus einem Volkslied wäre, oder die geliebte Sehnsucht von Thomas jungen Geiger. Den Ton möchte man öfter hören.

In den beiden neuen Büchern klingt er noch nicht wieder. Wenn Stehr da auch seinen Kreis um die Dinge in grösserem Bogen gezogen und dem Spiel des zum

Schicksal gesteigerten Zufalls als dem Gesetz allen inneren Seins einen weiteren Spielraum gewährt hat — wenn er seinen Menschen auch nicht mehr so ausschliesslich das Ende der moralischen Consequenz bereitet und sie dafür mehr zu ihrem im psychologischen Sinne fatalistischen geführt — wenn solche Erbreiterung des philosophischen Gesichtswinkels auch ihre künstlerische Folge gehabt, diese notwendige, dass das Naturalistische zum Mystischen geläutert wurde: Noch ist es die düstere Mystik, die der Verzweiflung, Entsagung, Enttäuschung — die Nicht-Helldunkle, die Nicht-Shakespearesche, die Nicht-Rembrandtische. Aber dass ausserhalb derselben das synthetisch-psychologische Moment die Führung mehr und mehr übernahm, entsprechend das wortbildnerische Vermögen noch stieg und mit beider wechselseitiger Durchdringung die Plastik zu einer so wilden Grosszügigkeit der Situationen auswuchs, wie in jener mitgeteilten Stelle aus dem »Schindelmacher«: Das bedeutete bereits einen Sieg des Germanischen über das Slavische.

Dem Psychologischen bei Stehr gebührt deshalb noch einige Betrachtung:

Den Eindruck, den es in jenen beiden frühsten Novellen machte, habe ich — ohne es ausdrücklich zu bemerken — bereits

damit festgestellt, dass ich die Erinnerung kennzeichnete, die man von Stehrs Deutsch zurückbehält. Sprachvermögen ist ja, ich möchte sagen, das Manuelle bei jeder psychologischen Arbeit, Stil der Gradmesser, mit dem festzustellen, wie tief und sicher einer in seelische Geheimnisse eingedrungen. Und die intuitive Gabe, dieser Geheimnisse selbstoffenbar zu werden, erscheint nach aussen hin gleichbedeutend mit der artistischen, sie auch aussprechen zu können; wenigstens vermag man bei jedem spezifisch psychologischen Schriftsteller fast genau zu verfolgen, wie mit Schärfung, Spitzung des Wortes und dann wieder Einrundung ins Satzgefüge der analytische Wert als Resultat, als synthetischer Wert zunimmt: mit seiner Prägung wird er gewissermassen erst hergestellt. Stehrs Schaffen nun ist so durchaus organisch, ist von einer so korrespondierenden Struktur der einzelnen Bestandteile, dass sich Psychologie und Sprachvermögen nicht nur mit ganz allgemeinen Peripherien decken — nein: dass sogar von beiden in vielem Einzelnen ganz genau dasselbe gilt, dass das eine geradezu mit der Beschreibung des anderen wiederzugeben ist — und von dem Psychologischen also, Wort für Wort wiederholend, nur mit einigen sozusagen terminologischen Modifikationen, gesagt werden kann, was von

dem Sprachlichen galt: dass es von verwirrender, erst langsam sich klärender Neuheit ist; möglich, ja! gewiss, dass es mühsam zusammengefunden wurde, aber immerhin geschah dieses Zusammenfinden zu ursprünglich, um nicht, vielleicht erst nach vielfachen Windungen, Endergebnisse von grösster Beziehungsfülle heraufzufördern.

Die Problematik des Inhaltlichen, die zum Eingange als fehlend festgestellt wurde, hätte, im zweiten Grunde und von jener anderen Seite angesehen, auf die ich dort schon hinwies, ihren Ersatz also eigentlich doch nicht im Blos-Formlichen gehabt, sondern dahinter noch: in einer Problematik des Psychologischen, des Technisch-Psychogischen sozusagen. Und wenn es bei jenen frühsten Novellen auf den ersten Blick schien, als vermöchte Stehr noch nicht so recht in die Sprache hineinzukommen, so hatte das, einen Grad tiefer genommen, diesen Grund: dass er ins Auszusprechende noch nicht so recht hineinzukommen vermochte. Allerdings nicht, was normale Erscheinungen, die typischen Stürmer- und Drangernaturen, problematisch werden lässt und ihnen den prometheischen Willen weckt: weil Stehr die Distanz der zu grossen — kosmischen etwa oder ethischen — Ferne zu seinem Stoffe hatte; sondern umgekehrt die der zu grossen — eben psycholo-

gischen — Nähe. Er übersah seinen Stoff noch nicht, so vertraut, so fertig er mit ihm in allen religiösen und kulturellen Beziehungen auch sein mochte. Und das war's, was ihn in jener Zeit, neben dem Moralischen, quälte, was ihm im, wie gesagt, zweiten, doch wesentlichsten Grunde so recht zum »Schaffensfaktor« wurde, woraus seine »Wildheit« wuchs.

In der »Leonore Griebel« und im »Schindelmacher« vor allem sind die psychologischen und damit korrespondierend auch die sprachlichen Häufungen mehr und mehr verschwunden. Jeder innere wie äussere Vorgang strebt zu seinem zugehörigen, ruhigen oder bewegten, doch immer festen Metrum ... Keiner sucht den anderen zu drängen, gerade so wie kein Wort, kein Satz den anderen drängt . . . Nichts will unverhältnismässig hinauswachsen, nichts zurückstehen . . . Alles sehnt sich nach glatter, ebener Einfügung — sucht sich selbst Symbol zu sein.

Und dadurch unterscheidet sich Stehr von den psychischen Naturalisten, auf deren Linie er ja so seltsamerweise auch liegt; aber auf der er eine Station bedeutet, die allmähliche Umkehr vom Präparat zum Typus.

Ich meine das so: Rein stofflich, ihrem Problem nach, könnten die drei Novellen sehr gut bei Hansson, etwa in den »Parias«

stehen; und die »Leonore Griebel« in den »Alltagsfrauen«.

Aber Stehr giebt mehr als das Zwingende des »Falles«. Er giebt das Zwingende des dahinterstehenden Schicksals. Er untersucht die Gegensätze im Innenleben nicht auf das hin, was sie scheidet, wodurch sie eben Gegensätze sind — sondern auf das, was sie einander nahe bringt. Oder vielmehr: eigentlich »untersucht« Stehr überhaupt nicht. Er schildert Untersuchtes. Er will nicht klar, begrifflich machen, warum ein Mensch in irgend einer Weise handelt, sondern er stellt einfach den lebendig gewordenen Zwang dar, aus dem heraus er in einer Weise handeln muss. Stehr geht von Grund einer Handlung aus, und will nicht zu ihm gelangen. Seine Menschen haben Fleisch und Blut, haben bestimmte Gesten, Lebensgewohnheiten, Ziele, sind jeder für sich wieder ein unterschiedlicher Charakter: Und wenn sie, die er vorführt, mit dem »Stil« unserer Kultur natürlich nichts gemeinsam haben — so kennen wir sie doch alle, sind sie alle ein Stück von uns. Denn ihre psychische wie physische Muskulatur ist die ewig menschliche. Und die Scholle, auf der sie sitzen, dehnt sich zur ewigen Erde: Plötzlich erkennt man, dass es die Erde der Menschheit ist.

Das macht: weil diese seine Psychologie nicht blosses »Verfahren« ist. Sondern Weltanschauung. Und seine Kunst dem entsprechend — dies wäre die letzte zusammenfassendste Formel, auf die sie zu bringen — nicht mehr rein analytischer, sondern symbolischer Psychologismus. Wenigstens ist das ihre Entwicklung: wie sie sich mit dem »Schindelmacher« und der »Leonore Griebel« vollzog.

Und nach diesen beiden Büchern, die seine Entwickelungsfähigkeit glänzend auswiesen, ist denn auch schon zu sagen, wie es im Falle Stehr zum mindestens kein schlechtes Zeichen gewesen sein kann, dass er nicht sein erstes übliches Klärungsbuch schrieb und dass er — vorausgesetzt eben, das moralische Moment drängt sich nicht doch noch einmal zu missliebiger Herrschaft vor — auch so schon, im Sinne Meuniers etwa, zu seinem Prometheischen kommen wird.

BEI DEN FORMEN I

IMPRESSIONISMUS



Das statische Moment.

Zu einer jeden Zeit, deren Kulturkraft sich in irgend einer Beziehung bereits wieder ausgegeben hat, pflegen Dichter aufzukommen, die in weitem Bogen um die nicht weiter mögliche inhaltliche Erschöpfung der fraglichen Beziehung herum und nur noch der sprachlichen nachgehen. Dichter, die dann einen Selbstzweck daraus machen, all ihre Kunstkraft in formale Bahnen zu werfen und, auf ihnen vorschreitend, zur gewähltesten Regelung und zum saubersten Putz des Ausdrucks zu gelangen.

Unsere Zeit hat sich in der naturalistischen Beziehung ausgegeben.

Warum das so schnell geschehen konnte, wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Kulturkraft, die ihr in eben dieser Beziehung entsprach, nur eine minimale, passive war; dass der Naturalismus keine

Basis in einer bedeutenden Weltanschauung hatte und so des starken stofflichen Fundamentierungsvermögens entbehrte. Die ganze Kunstbethätigung, die wir eine, wenigstens in der Absicht, rein naturalistische nennen können — man entsinne sich von früher her, dass die von ihrem Verfechter Holz verlangte Konsequenz »konsequent« überhaupt nicht ziehbar gewesen wäre —, Holz-Schlafs erste Versuche in Novelle und Drama, der »Meister Oelze« minus seines fatalistischen Gehaltes, Hauptmanns frühste Milieutragödien und Komödien und zuletzt noch Holzens »Socialaristokraten« minus ihres halb unbeabsichtigten Karikatureffektes: diese ganze Kunstbethätigung kinematographischen Stils war gegründet auf der mikrokosmischen Vorstellung, dass jedes Atom auf der Erde von gleichem Ursprung und damit von an sich gleichem Werte sei; und weiterhin auf dem aesthetischen Schluss, dass jede Zusammensetzung von Atomen, auch die kleinste, diese gerade so gut wie die ragendste, ein Sinnbild des Seins, der unermesslichen Identität von Anbeginn verkörpere und deshalb als Objekt der Kunst zugänglich und ihrer würdig sein müsse. Philosophisch bedeutete also der Naturalismus eine Nivellierung aller durch die Entwicklungen hin heraufgeförderten Werte und Wertverhältnisse. Und im be-

sonderen kunsttheoretisch eine Negierung der alten Doktrin, nach der ein Dichter unterscheiden solle zwischen schönen etwa, guten, seltenen u. s. w. und anderseits hässlichen, bösen, alltäglichen u. s. w. Phänomen, weil sein ausschliessliches Ziel in der Darstellung und Verherrlichung der ersteren Kategorie liege — als einer kunstwertlich übergeordneten.

In Wirklichkeit haben erdfeste und darum selbstsichere Dichter sich nie um diese noch um irgend eine andere Doktrin gekümmert. Und die Aesthetiker, die sie aufstellten, ein Schiller, der sich um ihre Formulierung und Anwendung mühte, dann Hebbel, Otto Ludwig — sie gaben ihr einen weiten und unpedantischen Sinn, mit dem auch, bei gutem Willen wenigstens, die willkürlichste und gewagteste Bewertung, die die Phänomene von ausschweifenden Dichtern wohl erfuhren, immer noch deckbar war. Nur in der ausschliesslichen Epigonensphäre, da war Kunst wie Kritik in die dogmatische Gewalt von Dilettanten gekommen, die mit Scheinwerten in einer so hohlen Weise operierten, dass es hochnötig wurde, einmal wieder Wesen und ewig achtunggebietende Bedeutung der seienden Werte zu lehren, aufzuzeigen, wie unveränderlich eingeboren die Macht der Thatsächlichkeit auch im

winzigsten Partikelchen Schöpfung herrscht und sich im Schicksal eines hungernden Proletariers oder durchschnittlichen Spiessbürgers nicht geringer offenbart, als in dem eines Heroen.

Diese Aufgabe übernahm praktisch vorwiegend Hauptmann. Und theoretisch Holz. Dass bei und infolge ihrer Lösung auch positive Worte — ich nenne nur die Wiedererweckung, teilweise Neuschaffung einer natürlichen Sprache des Lebens, die Aufstellung gar manchen Menschentyps von dauernder Sichtbarkeit, die Prägung aesthetischer Definitionen mit Nebenbeziehungen von Ewigkeitswert — mitunterliefen, das ist sicherlich dankenswert, aber durchaus eine Sache für sich, die das eigentliche Verdienst des Naturalismus, der in seinem Centrum eine Proaktion mit negativen Zwecken bedeutet, nicht trifft. Der Naturalismus ist ein Uebergang: er hatte altes Erdreich umzuwühlen, von totem Gerümpel zu säubern und so frisches Land zu schaffen. Das dies seine vornehmste Sendung war, wird immer deutlicher werden, je höher die Werke in den Himmel ragen, die über ihn hinaus, aber auf dem von ihm geebneten, eben »nivellierten« Boden Nachkommende aufführen. Und insofern der sich so bildende neue Stil nicht gut mehr unnatürlicher Art sein kann, wird man sagen dürfen, dass ihn der

Naturalismus möglich gemacht oder geradezu eingeleitet habe. Er selbst aber ist als solcher schon heute lebensunfähig.

Vor allen anderen Dichtern, in denen das Gefühl für die Realität der Dinge so urstark schwang, dass sie es gar nicht erst in die Naturalität zu vertiefen brauchten, sind seine Vertreter selbst in ihren letzten Entwicklungen symptomatisch: Ein Schlaf hat jene mikrokosmische Vorstellung, dass jedes Atom auf der Erde von gleichem Ursprung und damit von an sich gleichem Werte sei, zu einer im makrokosmischen Sinne monistischen Weltanschauung geweitet und ihr seine tönenden Sänge dargebracht. Ein Hauptmann wurde von den unabweisbaren Strukturforderungen des Dramas dahingeführt, ein szenisches Bild weniger auf seine Flächen- als auf seine Umrisswirkung anzusehen; das hatte dann die Folge, dass sein Naturalismus allmählich in einen hellen Linearstil mündete, der von der schärfsten Pointierung der Wirklichkeitswerte und deren schnurgeradesten Verbindung lebte. Und ein Arno Holz arbeitete sich zu einer Lyrik durch, die durchaus impressionistisch war — die, wenn der Naturalismus, wie ich ihn einmal definierte, ein Additionsverfahren darstellte, nunmehr ein Subtraktionsverfahren ist: und zwar ein Subtraktionsverfahren unwesentlicher Werte von wesentlichen und

eine Gruppierung der noch bestehenbleibenden letzteren zu Gunsten der Wiedergabe eines Eindrucks. Damit war dann das naturalistische Prinzip der an sich gleichen Werte durchbrochen. Ich habe, als ich bei der Betrachtung der eigentlichen Werke des Naturalismus stand, ausgesprochen, dass auch in ihnen sich dieses Prinzip immer selbst durchbrach, sich durchbrechen musste; und dass sie in Wirklichkeit, ihrem innersten Wesen nach, bereits ungewollte Werke eines Impressionismus waren. Jetzt, mit dieser Holzschen Lyrik, ist das antinaturalistischePrinzip einer vorgefassten Phänomenbewertung, einer Unterscheidung zwischen wesentlichen und unwesentlichen Werten zum ersten Male, wenigstens aus naturalistischem Lager heraus zum ersten Male, bewusstes Dokument geworden. Dieser Umstand und, wie man sehen wird, einige andere — noch zuletzt der, dass in etwa auch lyrische Werte dabei gowonnen wurden — erzwingen, dass ich mich mit ihr eingehender zu beschäftigen habe.

Die kritische Arbeit zerfällt, wie stets, wenn es sich um eine literarische Aeusserung von Holz handelt, in zwei Teile: In die Betrachtung seiner voraufgesandten Theorie und in die Beurteilung der dann durch ihre Umsetzung in schöpferische Praxis entstehenden Dichtungen. Dass einzelne Proben der letz-

teren bereits vor Niederschrift und Veröffentlichung der besagten Theorie vorhanden waren, mag um der historischen Richtigkeit willen bemerkt werden. Psychologisch und aesthetisch kommt dieses Faktum in keinen Betracht, da es gewiss ist, dass ein Holz nicht an die Ausführung einer dichterischen Absicht ging, bevor er sich gehirnlich nicht über alle kunsttheoretischen Voraussetzungen und Folgen derselben vollständig klar war.

Niedergelegt hat Holz diese Theorie in seiner kritischen Schrift »Revolution der Lyrik.« Mein wesentliches Material sei des Autors »Selbstanzeige« in der »Zukunft« vom 30. April 1898 und in einiger Beziehung auch die Erläuterungen und Andersformulierungen, die die darin aufgestellten Behauptungen gelegentlich der Kontroverse mit ihrem Kritiker Karl von Levetzow — »die Zeit« vom 28. Januar, 4. März und 18. März 1899 — erfuhren.

Revolution . . . die etwas starke Titulatur zeigt an, dass Holz ein Prinzip gefunden haben will, in dem nicht nur das Gesetz beschlossen liegt, nach dem sich seine persönliche lyrische Produktion vollzieht; nein, ein Prinzip, von dem er behaupten zu dürfen glaubt, »dass es bereits morgen das der ganzen Welt sein wird.«

Mir scheint, dass man diesen Glauben

auf seine Berechtigung prüfen muss, wenn man entscheiden will, was an Holzens Theorie überhaupt positiv und was negativ ist, was mit seiner Persönlichkeit und ihrem Werk steht und fällt und was Dauerwert haben kann.

Holz setzt ein: »Der grosse Weg zur Natur zurück, den seit der Renaissance die Kunst nicht mehr gegangen und den nach den allerdings noch nicht überall und völlig überwundenen Eklektizismen einer Jahrhunderte langen Epigonenzeit, endlich breit wiedergefunden zu haben, einer der denkwürdigsten Glückszufälle unseres Zeitalters bleiben wird, den in der Literatur, eine Generation vor uns, zuerst den Roman betrat und dann, erst in unseren Tagen, endlich auch das Drama, — dieser Weg ist von der Lyrik noch nicht beschritten worden.«

Der Satz ist klar. Etwas zu langatmig für seine sich drängende Inhaltsfülle. Aber man weiss auf jeden Fall, was Holz meint. Nun — dass man ihn, den schärfsten Definirer vielleicht, den wir heute haben, einmal s a c h l i c h falsch verstehen, schief auffassen könne, ist wohl ziemlich ausgeschlossen; nur ein einziges Mal ist ihm das, von sonst berufener Seite wenigstens, passiert — wie man noch sehen wird! Aber was man p e r s ö n l i c h nach dem Satze nicht weiss, ist, wie er den Passus, in dem er

behauptet, »die Kunst sei seit der Renaissance den grossen Weg zur Natur zurück nicht mehr gegangen«, Goethe gegenüber etwa und der halben deutschen Klassik aufrecht erhalten will. Teilt er die Ansicht, man hört sie wohl ja einmal, nach der diese Klassik in der grossen historischen Perspektive noch mit zur Renaissance gehören, als ihr letzter Ausläufer rangieren wird? Das wäre für sein Distanzierungsvermögen, für seine synthetische Fähigkeit, die Art zu taxieren, in der sich Literatur entwickelt, zum mindesten bedenklich — heute, wo es aus kulturellen Zeichen immer spürbarer wird, dass diese sogenannte Klassik noch nicht einmal eine Periode für sich darstellt, sondern ganz unmittelbar zur neuen Kunst zählt, ihre Vorläuferin, ihre Frührenaissance ist. Oder sieht Holz in Goethe und dieser Klassik »den breiten Weg zur Natur zurück« nicht? Das wäre noch bedenklicher und man hätte die Berechtigung, ihm jedes eindringlichere Gefühl für organisch gewachsene Kunst abzusprechen. Wie dem nun sein möge — da an dem sachlichen Gewicht des ganzen Satzes nichts geändert wird, wenn man annimmt, Holz sei über Goethe und die halbe Klassik einfach hinweggehupft, oder wenn man die »Eklektizismen einer Jahrhunderte langen Epigonenzeit« lediglich im

Sinne des vergangenen Saeculums auffasst, kann man getrost über diese, wie gesagt, bloss persönlichen Zweifel hinweggehen.

Was man aber Holz an seinem Satze sachlich direkt bestreiten muss, ist, dass dieser »breite Weg zur Natur zurück in unseren Tagen von der Lyrik noch nicht beschritten worden« sei. Ich möchte fragen: welcher Weg ist es denn, den in unseren Tagen der letzte Nietzsche und der letzte Liliencron, den Conradi und dann am wuchtigsten Dehmel beschritt? Und das nicht nur im Gegensatze zu den »Eklektikern«, die der Vers Goethes und der anderen Klassiker gefunden, nein, auch rein von sich selbst aus!

Ich habe bei früherer Gelegenheit, als ich auf Holzens Schrift schon hinwies, angedeutet, dass sie ‚in manchen ihrer Ausführungen geradezu grundlegend für das aesthetische Specialthema von der neuen impressionistischen Metrik' sei. Doch bevor die Frage, inwiefern moderne Lyriker unabhängig von Holz »den breiten Weg zur Natur zurück« fanden, mit ihren Resultaten aber dabei in einem gewissen korrespondierenden Verhältnis zu seiner Auffassung der ‚neuen impressionistischen Metrik' stehen, überhaupt beantwortbar wird, muss erst einmal dargethan werden, welcher Art diese seine Auf-

fassung ist, worauf sie fusst und wohin sie zielt.

Geben wir also vorerst einmal ruhig zu, dass nur Roman und Drama, nicht aber die Lyrik seither von den bewussten Eklektizismen frei geworden sind. Und hören dann weiter:

Nach zwei Abschweifungen, von denen die eine wahrlich mit Recht behauptet, dass es ein naiver Irrtum der weiland jungen Generation der »modernen Dichtercharaktere« gewesen, wenn sie glaubte, die Lyrik »revolutioniert« zu haben ... mit Recht: nämlich insofern man an deren gesamte Produktion, Holzens eigenes »Buch der Zeit« an der Spitze, aber nur ja nicht an Conradis »Lieder eines Sünders« denkt — nach dieser und einer anderen psychologisch und aesthetisch zutreffenden Abschweifung zu einem wirklichen Revolutionierer des Metrums, zu Walt Whitman, fährt Holz fort:

»Da das Ziel einer Kunst stets das gleiche bleibt, nämlich die möglichst intensive Erfassung desjenigen Komplexes, der ihr durch die ihr eigentümlichen Mittel überhaupt offen steht, messen ihre einzelnen Etappen sich naturgemäss lediglich nach ihren verschiedenen Methoden, um dieses Ziel zu erreichen. Man revolutioniert eine Kunst also nur, indem man ihre Mittel revolutioniert. Oder viel-

mehr, da ja auch diese Mittel stets die gleichen bleiben, indem man ganz bescheiden nur deren Handhabung revolutioniert.«

Es ist ganz dasselbe, wie: die geschichtliche Entwicklung der Kunst ist die Entwicklung ihrer Form, ihrer Technik — die Entwicklung des dichterischen Schaffens die Entwicklung der Handhabung der Sprache. Nämlich hinterher und auch dann nur nach aussen hin! In meinem Versuch einer positiven Korrektur der Holzschen »Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze« habe ich darauf hingewiesen, wie diese Selbstverständlichkeitsthese ihre zweite Seite hat, wie neben der äusseren formlichen Beziehung auch noch eine innere inhaltliche steht, wie die erstere von der letzteren abhängt, weil diese letztere — oder, wenn man will, die fortwährende Evolution jenes »Komplexes«, von dem Holz spricht — das Einzige in der Kunst ist, was von sich selbst aus, als Faktor und infolge eben jener Evolution, einer autonomen Variation unterworfen ist, was an Gehalt gewinnen oder verlieren, was ein anderes Aussehen, anderes Tempo, andere Richtungslinie bekommen kann: Das Primäre, aus sich heraus Gebärende, in beständiger Bewegung Befindliche, das, was eine neue »Erfassung«, eine »Revolution« der Erfassungsarten überhaupt erst fordert, veranlasst, möglich macht: Das mys-

tische Element, die wandernde Seele, zu der eine Ästhetik vor allem vordringen muss, wenn sie dem jeweiligen Gesetz auf die Spur kommen will, in dessen zwingendem Bann eine einzelne neue Persönlichkeit, wie ein ganzer neuer Stil in dem Augenblicke steht, wo diese Persönlichkeit, dieser Stil in die kulturelle Erscheinung tritt und Beziehung nimmt zu allen, und darunter dann natürlich auch zu den formalen Vergangenheits- und Zukunftsmomenten der betreffenden Zeit.

Diese kurze Erinnerung an früher schon eingehend Ausgeführtes mag genügen. Ich musste sie heraufholen, weil ich nach Massgabe meiner allgemeinen ästhetischen Ansichten die vorher angeführten Sätze nicht so schlankweg gelten lassen konnte; und dann, weil ihre Umbeziehung gerade das Element traf, welches späterhin meine Argumente gegen Holzens Schlussfolgerungen und deren Umsetzung in eine unpersönliche Produktion im wesentlichsten Punkte stützen könnte.

Sehen wir weiter: Holz vermutet alsdann, dass der Ideengang, der besagten Sätzen zu Grunde liegt, »heute vielleicht Manchem bereits selbstverständlich erscheinen« möge. Ich vermute das auch und benutze die Gelegenheit, um rückhaltlos zuzugeben, dass es unzweifelhaft Holzens Verdienst ist, diesen Ideengang, wenn auch in seiner Einseitigkeit,

als erster zum Prinzip erhoben zu haben. Dass vor ihm andere, Nietsche zum Beispiel, wenn er forderte, dass die Kunst nur unter der Optik des Lebens zu sehen sei, das künstlerische Wollen in einer Weise betrachteten, die Holzens Behandlung des künstlerischen Könnens genau entsprach, ihm artlich ebenbürtig war: das thut solchem Verdienst keinen Abbruch. Denn die agitatorisch sugestive Definition kam in der formalen Beziehung jedenfalls erst von Holz und ist so, literarhistorisch, sein ausschliessliches Eigentum.

Und nun wendet er diesen Ideengang auf die Entwicklung der Lyrik an und führt aus: »Die Verse selbst der Allerjüngsten bei uns unterscheiden sich in ihrer Struktur in nichts von den Versen, wie sie vor hundert Jahren schon Goethe gekonnt und wie diese sich ja auch wieder nicht von den Versen unterschieden hatten, wie sie bereits das Mittelalter skandirte, oder, wenn man noch weiter will, die Antike. Man kann in die Lyrik zurücktauchen, so tief man will: man wird, rein formal, so unzählige Abänderungen es durch alle Völker und Zeiten auch erfahren, stets auf das selbe letzte Grundprinzip stossen.«

Meiner Überzeugung nach wird man auch in aller Zukunft auf dieses »selbe letzte

Grundprinzip« stossen, wird sich der letzte Vers, den der letzte Mensch einst schreibt, »in seiner Struktur« auch nicht im Geringsten von dem ersten unterscheiden. Das Füllsel, das Fleisch und seine Farbe und Blühkraft mag und muss verschieden sein — so verschieden, wie das Blatt einer urweltlichen Farre von dem eines raffiniert gezogenen Treibhausgewächses ist und die doch beide unter denselben pflanzlichen Bedingungen entstanden.

Holz läugnet die ewig gleiche Struktur und wirft in die Welt: dass heute der Zeitpunkt gekommen, von dem ab ein unerhörtes und dabei doch äusserst einfaches Novum von diesem alten ein neues »letztes Grundprinzip« abtrenne.

Man wird sehen, dass es zur Entscheidung der strittigen Frage darauf ankommt, mit Genauigkeit festzulegen, was allein eine Versstruktur genannt werden kann.

Ich will die Formulierungen beider Prinzipien zunächst einmal nebeneinander stellen:

Es wäre das alte: »ein Streben nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck. Oder noch besser: nach

Und das neue Prinzip würde eine Lyrik veranlassen, die »auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und

einem Rhythmus, der nicht nur durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt, sondern den daneben auch noch seine Existenz rein als solche freut.« In diesem Streben treffe sich »rein formal alle bisherige Lyrik.« Aus ihm hätten sich nach und nach alle ihre Formen geboren.« Und »keine dieser Formen hätte den Worten — den Mitteln dieser Kunst! — ihren natürlichen Wert gelassen.«

die rein formal, lediglich durch einen Rythmus getragen wird, der nur durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt.« Eine solche Lyrik würde den Worten — den Mitteln dieser Kunst! — ihren natürlichen Wert also lassen.

Prüfen wir darnach rhythmische Möglichkeit überhaupt!

Es leben in der Erscheinungswelt, ihrer Entstehung und damit natürlich auch ihrem Wesen nach verschieden, zwei Rhythmen.

Einer, der, für unser Begreifen wenigstens, willkürlich ist, unbewusst und unmittelbar aus erster Hand — der nur durch sich, eben »nur durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt«. Und das

ist der Naturrhythmus, kann gar kein anderer sein.

Und ein zweiter, der bewusst ist, mittelbar und aus zweiter Hand — der nur durch seinen Zweck lebt: nach Massgabe alles dessen, was durch ihn zum Ausdruck ringt, auf den Naturrhythmus einzuwirken; und zwar so, dass auch diejenigen Werte die die Natur — und damit der Naturrhyhtmus — aufweist, die sie aber von sich aus nicht ausdrücken kann, obwohl sie als solche in ihr beschlossen liegen, sichtbar werden, hörbar, spürbar. Und das ist der Kunstrhythmus.

Den Naturrhythmus als solchen in die Kunst überleiten, geht nicht an, wennschon das vielleicht das letzte Ideal wäre. Aber ein Vater kann nun einmal nicht sein eigener Sohn sein. Und wiederzugeben ist immer nur: in der Malerei sein Spiegelbild, in der Musik sein klangliches, in der Dichtung sein Gefühlsecho: der durch den schöpferischen, wem das besser passt, den reproduzirenden Menschen mittelst der Farbe, des Tones, des Empfindungen übermittelnden Wortes gebändigte Rhythmus. Wir nennen ihn den metrisch gebändigten Rhythmus, oder schlechtweg das Metrum selbst.

Dieses allein, und nicht den Naturrhythmus, kann Holz vernünftigerweise im Sinne gehabt

haben. Hatte er auch. Freilich drückte er sich nicht erschöpfend aus. Vielleicht unter der Voraussetzung, dass jeder berufene Leser seines Satzes diesen stillschweigend in der angegebenen Weise erweitern würde. Vielleicht war ihm aber auch der fundamentale Unterschied zwischen beiden Rhythmen nicht ganz kunstbewusst. Auf jeden Fall haben wir hier die erwähnte Ausnahme, dass er einmal von berufener Seite sachlich falsch verstanden, schief aufgefasst wurde: in jener Kontroverse mit Karl von Levetzow, in deren Verlauf — basierend auf der Vorraussetzung, dass Holz den Naturrhythmus fordere -- der Letztere als Definirer Recht behielt. Während Holz Recht behalten haben würde, wenn er seinen Begriff »Rhythmus« im metrischen Sinne erläutert hätte. So aber verstärkte er seine Unterlassungssünde noch, indem er dem Kunstrhythmus ein Epitheton gab — »unmittelbar« —, dass nun und niemals diesem, stets nur dem Naturrhythmus zukommen kann.

Man braucht ja nicht gleich an ein Pentametrum oder Hexametrum zu denken, oder sonst ein stabiles Mass, das heute Schema geworden und aufgebraucht ist. Es kann ja auch ein Monometrum, ein zum Polymetrum erweitertes sein, welches über eine derartig ausgedehnte Bewegungsfreiheit verfügt, dass

es stets Versfüsse von einer Anzahl und schmiegsamen Art haben kann, wie in einem Naturrhythmus nur immer zum Ausdruck ringen oder bringbar sein mögen, — so dass also die Worte ihren natürlichen Wert behalten, oder nein: erhalten können. Nur muss man sich darüber Rechenschaft gegeben haben, dass zwischen diesem mehr selbstherrlichen und dem verhängten wohl ein Wertunterschied, aber niemals ein Zweck unterschied besteht.

Der Zweck, der gemeinsame, ist immer: den Naturrhythmus zum Kunstrhythmus zu binden. Und nur im Sinne dieses Zweckes kann man doch wohl von der »Struktur« eines Verses reden, da alle anderen Faktoren zum lyrischen Effekt, die — wie Reim, Strophe, Parallelismus, Alliteration, Assonanz, um auch die von Holz hergezählten zu nennen — im Laufe der Entwicklung metrischer Kunst in Aktion traten, nur Mittel zur Verstärkung und äusseren Abschliessung der Bindung sind, nicht aber zu dieser selbst. Dies sei berichtigt, weil die Gefahr besteht, dass die Verschiebung ästhetischer Werte, die die Kunstbetrachtung durch Holz erfährt, eine Verwirrung der Grundbegriffe veranlassen könnte. Nicht aber um sein eventuelles Verdienst als Förderer der Entwicklung um eine Stufe hinabzudrücken.

Wird der besagte Zweck nun nicht durch mehr oder weniger strikte Innehaltung eines vorgeschriebenen Versschemas, sondern auf polymetrischem Wege erreicht, wie Holz will und wie es nach seinem zuversichtlichen Glauben in der künftigen Lyrik ausschliesslich geschehen soll, so lebt dann der polymetrisch gebundene Rhythmus allerdings »nur durch das, was durch ihn zum Ausdruck ringt« — an Bewertungen der Natur und ihres Rhythmus durch den Künstler nämlich! Aber daneben kann er sich ruhig »auch noch seiner Existenz als solcher freuen« — insoforn und weil jetzt, im Gegensatze zu der Existenz des Naturrhythmus, diese »seine Existenz als solche«, eben als Kunstrhythmus, und andererseits alles, »was durch ihn zum Ausdruck ringt«, an Bewertungen nämlich, miteinander identisch sind.

Entsprechend verhält es sich mit dem »Streben nach Musik durch Worte als Selbstzweck«. Als solches wird es zwar ausgeschaltet, an seine Stelle aber ein Streben mit ganz dem gleichen Resultat: eines nach Worten als Selbstzweck mit ihnen eingeborenen musikalischen Effekt getreten sein.

Vorausgesetzt natürlich, dass der betreffende Dichter, in dem ein derartiges Streben Schöpferwille geworden ist, auch die Fähigkeit besitzt, Worte als Selbstzweck so

zu Wortverbindungen zu komponieren, dass das, was an Naturbewertungen zum Ausdruck kommen soll, Klang und Bewegungsrhythmus hat — jene Musik, die die Dinge von sich aus nicht ausdrücken können, obwohl sie ihnen als solche innewohnt.

Möglich, rein formal möglich ist das ja durchaus. Gar viele ältere Dichter haben, wenn ein Inhalt einmal besondere Ausdehnungsfreiheit verlangte — was zwar meist nur über Stellen weg geschah — diese Möglichkeit bestätigt. Weshalb denn auch, wenn Holzens Glaube, in ihr liege die einzige, beschlossen, sich in Zukunft noch dichterisch, speziell lyrisch zu äussern, kein Irren ist, sein Auftreten allerdings einen starken Einschnitt in die Entwicklung der Lyrik bedeuten, von ihm her eine Aus- und Weiterbildung des freien Rhythmus datieren wird, die den Augenblick dieses Auftretens gleichbedeutend mit dem etwa macht, da das bewegliche Metrum das feste, der Reim den Stabreim oder sonst ein Formprinzip ein anderes, allmählich antiquiertes ablöste. Ein neues »letztes Grundprinzip«, eine neue, weltgeschichtlich zweite Literaturepoche veranlassend, aber würde damit keineswegs in die Erscheinung getreten sein. Wie dargethan, da ja der Rhytmus nach wie vor bleibe, was er war, als man ihn noch in die

Fesseln von Reim, Strophe u. s. w. schlug: mittelbar und aus zweiter Hand; von dieser zweiten Hand sogar eigentlich noch fester gehalten, als der alte, weil dem in etwa gestattet war, die Thatsächlichkeitsbasis zu verlassen und — nach Holz als »falsches Pathos« — ins nur Phonetisch-Mögliche auszuschweifen.

In seiner stärksten Aeusserungsdenkbarkeit könnte ein solches Metrum, das nur durch sich durch das zentrale Schwergewicht seines Gehaltes lebt, also statisch ist, sogar einen Persönlichkeitsstil veranlassen, wie wir ihn in der Bibel u. s. w. haben und neuerdings als Versuch bei Walt Whitman und dann, schon zum vollausklingenden Dithyrambus gesteigert, bei Nietzsche, Przybyszewski, Schlaf. Freilich verlässt er da das Gebiet der eigentlichen Lyrik und springt auf das der prophetischen Epik über, die die Sprache einer nach extatischen Vorstellungswerten skandierten Prosa spricht. In der Sache macht das jedoch keinen Unterschied aus. Denn Holz hat schon gefolgert, dass sein neues Prinzip nicht nur das der Lyrik, sondern auch das der Epik und des Dramas wäre; abgesehen davon, dass er selbst anheimstellte, in seinen Versen — artlich Muster der nach diesem Prinzip zu komponierenden Gedichte — nur abgeteilte

Prosa zu sehen, man also auch den umgekehrten Schluss ziehen kann und sagen, dass Prosa, natürlich nur gute, unter schöpferischem Zwang entstandene Prosa, unabgeteilte Verse vorstelle.

Das Beispiel der Nietzsche, Przybzszewski, Schlaf zeigt schon, dass Holzens Theorie in ihrer weitesten Beziehung eine machtvolle Resonanz im modernen Kunstwollen haben muss. Die Frage ist nun, ob sie auch wörtlich genommen über eine Wahrheit und Wahrscheinlichkeit aussagt? oder ob ihr Sinn ein mehr symbolischer ist, das ganz allgemeine Wesen des neuen lyrischen Ausdrucks im Gegensatze zu dem des alten epigonalen bezeichnend? Da aber werden nicht die abstrakten Voraussetzungen dieser Theorie, sondern ihre Folgerungen getroffen. Diese Konsequenzen: dass fürder das Polymetrum thatsächlich als einziges Bindemittel in Betracht kommen und es nur noch eine Lyrik geben könne, die wie Holz sich ausdrückt, »von jedem überlieferten Kunstmittel absieht, nicht, weil es überliefert ist, sondern weil sämmtliche Werte dieser Gruppe längst aufgehört haben, Entwicklungswerte zu sein« — dass also das Metrum nicht mehr durch Reim und Strophe, wie das zuletzt geschah, verstärkt, hervorgehoben werden dürfte.

Für Holz ist das letztere Moment, in

dem ich nur eine Folgerung von abstraktem auf konkretes Gebiet sehen kann, notwendigerweise ebenfalls Voraussetzung. Es wird auch rein objektiv keine Voraussetzung mehr sein, wenn sich erwiesen hat, dass es vorläufig der konkreten Begründung entbehrt.

Reim und Strophe . . . Unser Ohr soll so fein geworden sein, dass wir sie nicht mehr zu ertragen vermögen!

Sein Fundamentalsatz, unanfechtbar eindringlich, ist da dieser: »Ebensowenig, wie die Bedingungen stets die selben bleiben unter denen Kunstwerke geschaffen werden, genau so ändern sich auch fortwährend die Bedingungen, unter denen Kunstwerke genossen werden«. Aber es mag erlaubt sein, ihn ein wenig zu erweitern: Dahin, dass ein also neu bedingter Kunstgenuss auf zweierlei Weise vermittelt werden kann: erstens natürlich durch die Anwendung noch nie dagewesener neuer Kunstmittel, zweitens aber auch durch die noch nie dagewesene neue Handhabung alter. Erst wenn die letztere versagt, wird die erstere notwendig.

Nun sind wir meines Dafürhaltens heute durchaus noch nicht bei dem Definitivstadium angelangt, stehen im Gegenteil mitten in einer Hochperiode der ‚noch nie dagewesenen neuen Handhabung alter Kunstmittel‘ — speziell des Reims und der Strophe.

Doch wäre es ästhetische Ungebühr, wenn ich Holz einfach dadurch widerlegen wollte, dass ich Zeitgenossen gegen ihn anführte, ohne daneben auch auf seine sachlichen Gründe einzugehen. Soweit er ‚sachlich‘ bleibt wenigstens; denn Holz, der es wie keiner heute liebt, die klare kalte Beweisführung durch Aggressiven und Invektiven zu durchbrechen, fordert überaus oft dazu heraus, einer Einschränkung der ‚Sachlichkeit‘ im persönlichen Sinne stattzugeben.

Gleich der Satz, mit dem er seine Ausführungen einleitet, ist schon eine persönliche Behauptung: »Der Erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust war ein Genie, der Tausendste, vorausgesetzt, dass ihn diese Folge nicht bereits genirte, ein Kretin.« Und man muss ihn beantworten mit der Frage nach der Kretinhaftigkeit gewisser neuester Lyriker. Mombert zum Beispiel, in dem das formale »Geniren« so mangelhaft ausgebildet ist, dass er in seiner letzten Periode gerade die aller abgegriffensten Reimworte, aber in einer so diktatorisch neuen Weise anwendet, wie man sie noch niemals vernommen. Und Dauthendey, der neuerdings und mit grosser Kunst Innenreime bringt, die, weil sie nicht auf den Ausklang der Zeilen verpflichtet sind, dem Verstempo die

grösstmöglichste Freiheit und Selbstbestimmung lassen. Ich denke, beide Dichter — die noch dazu im Beginn ihres Schaffens Holzens Forderung, sie war als solche noch nicht gestellt, schon genau, mit Einschluss aller Konsequenzen, erfüllten — sie sind wertlich so durchaus neu, sind »Erste«, dass es schon Blindheit wäre, ihnen einen Vorwurf daraus zu bereiten, dass sie neuerdings artlich vielleicht im Bruchteil von einer unter der Fülle von allen Beziehungen alt und »Tausendste« sind. Und gar Kretin! Um ‚sachlich' zu ergänzen: Wo fängt überhaupt der Epigone, dieser Tausendste an? Schon die Ansicht, dass der »Zweite« es bedeutend leichter habe, möchte ich Holz abstreiten. Denn der Zweite hat nicht nur um das zu kämpfen, was in ihm nach Gestaltung drängt, er hat sich unter Umständen auch noch des übermächtigen Einflusses zu erwehren, den der Erste notwendig auf ihn ausübt und der nur allzuleicht erstickt, nicht aufkommen lässt, was sich eigenartlich äusseren möchte. Und wieviel mehr erst der Tausendste! Holz meint zwar, dass einer, der denselben Reim braucht, den vor ihm schon ein anderer gebraucht hat, in neun Fällen von zehn denselben Gedanken streife, ihm die Gedankenverarbeitung also leichter fällt. Aber ich möchte wissen, wer vor Mombert und Dauthendey schon

Mombertsche und Dauthendeysche Gedanken gehabt hat, die beide wieder hätten »streifen« müssen; man könnte tief hinabsteigen, glaube ich, in die Zeiten der Bibel und der Edda, als man noch nicht einmal »reimte«. Doch gesetzt auch, ein Dichter braucht denselben Reim, den vor ihm schon ein Anderer gebraucht hat und er streift dabei wirklich denselben Gedanken — ist damit schon unausbleiblich bedingt, dass die »Gedanken«verarbeitung, die inhaltliche wie formale, auch wider »dieselbe« sein muss? Wäre das der Fall, dann fiele sie natürlich schliesslich einmal leichter und immer leichter. Alle Epigonen bestätigen das. Aber bei Progonen und bei den grossen Erfüllernaturen ist's nicht der Fall, nun und nimmer. Ich weiss nicht, Holzens ernsthaftere Argumente klingen etwas verdächtig, fast als stellte er sich dass Reimen ein ganz klein wenig so vor, dass man erst die Reimworte niederschriebe und sich dann zu ihnen die Beziehungen suchte. Er sagt buchstäblich: »So arm ist unsere Sprache an gleich auslautenden Worten, so wenig liegt dies »Mittel« in ihr ursprüchlich, dass man sicher nicht allzusehr übertreibt, wenn man blind behauptet, fünfundsiebenzig Prozent ihrer sämtlichen Vokabeln waren für diese Technik von vornherein unverwendbar, existierten für sie gar nicht. Ist mir aber

ein Ausdruck verwehrt, so ist es mir in der Kunst gleichzeitig mit ihm auch sein reales Aequivalent. Kann es uns also wundern, dass uns heute der gesamte Horizont unserer Lyrik um folgerecht fünfundsiebenzig Prozent enger erscheint als der unserer Wirklichkeit?« Ja, ich bitte: was soll denn zum »Ausdruck« kommen? Eine »Vokabel«, beziehungsweise deren »reales Aequivalent«? Wieder diese Unklarheit über Naturrhythmus und Kunsrhythmus! Zum Ausdruck soll doch, dächte ich, stets ein Satz kommen, ein Komplex von Begriffen — von Gefühlsbegriffen oder gedanklichen Werten oder von beiden — auf keinen Fall aber ein einzelner Begriff in seiner ausschliesslichen Beziehung zu einem anderen einzelnen. Habe ich nun diesen Satz, diesen Komplex, um seine Suggestionsfähigkeit zu erhöhen, denn das ist der Zweck von Reim, Strophe u. s. w., in eine Fassung gebracht, die zwei Reimworte aufweisst — etwa »Nacht« und »Pracht«: ich wähle zwei, die ich bei Mombert gerade finde und zweifelsohne sehr »abgegriffen« sind — dann bedeuten diese Reimworte doch sicherlich nicht absolut die Nacht und die Pracht, sondern haben einen Sinn, der relativ ist und abhängig von der jeweiligen Summe der Begriffsverbindungen, in die sie der Schöpfungsprozess gebracht hat. Diese

Summe aber kann so verschieden zusammengesetzt sein, wie die Zahl der Individuen unendlich ist, die auf der Erde geboren werden und grösser werdend lernen, sich eine individuelle Vorstellung von der absoluten Nacht und der absoluten Pracht zu machen. Das heisst: die künstlerische Verarbeitung von Gedanken, die an sich »dieselben« sind, ist variabel, kann gar nicht »die selbe« sein. Im letzten psychologischen Sinne ist sie das noch nicht einmal bei Epigonen; aber da dort die Variabilität — man kann sie auch den persönlichen Stil eines Künstlers nennen, wenigstens resultiert er aus ihr — eine rein äusserliche, keine innerlich erzwungene ist, braucht diesem psychologischen Sinne keine besondere ästhetische Rechnung getragen zu werden und Holzens Verneinung des Reims besteht, auf sie — diese Stil losen — bezogen, so doch noch zu Recht.

Der ganze Gedankengang lässt sich auch auf die Strophe übertragen. Die Strophe ist eine klangliche Komplikation von Sätzen, ein Komplex von Komplexen, und hat die Tendenz, sich als solche zu wiederholen, um den Rhythmus, in dem ein Dichter einen Stoff empfindet, unvergesslich zu machen. Da gewisse psychologische Analogien zu dem, was ich über die Voraussetzungen und Bedingungen der Reimentwicklung sagte, deut-

lich sind, mag es genügen, wenn ich einfach meine bescheidene Vermutung äussere: Dass eine derartige klangliche Komplikation mit der Tendenz, sich als solche zu wiederholen, erst in dem Augenblicke erschöpft sein wird, da alle nur überhaupt möglichen Lautverbindungen in ihr Aufenthalt genommen haben. Die Variabilität der letzteren aber dürfte ähnlich ausgiebig sein, wie vorher die der Begriffsverbindungen. Zum mindesten beweisen zwei ausserordentlicheStrophenkünstler heutzutage, dass wir von dem bewussten Definitivmoment noch recht entfernt sein müssen, dass es noch und immer wieder neue, wohlgemerkt: neue Vorstellungsgebilde giebt, die eine sogar sehr feste strophische Zusammenknüpfung verlangen. Ich meine Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. Einen geheimen »Leierkasten«, wie er nach Holz »durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt,« habe ich aus den Versen beider nicht herauszuhören vermocht. Auf dem Papier, wenn ich mir so eines ihrer besonders regulären Gedichte in seine Bestandteile zerlege, sein Gerippe bloslege und nichts als stete Aufeinanderfolge und Wiederkehr von Jamben, Trochäen, Spondäen u. s. w. vor mir sehe — da ist natürlich alles klanliches Schema. Aber in den Genuss, zu dessen Uebung die Kunst doch vor allem

einmal da ist, brauchte sich mir dieses Schema nicht zu drängen.

Und ich meine deshalb, Holz muss ein unfroher Mensch sein, dass er seine Anforderungen an eben diesen Genuss in einer jeden Beziehung einschränken konnte, die, wie ich mich da ausdrückte, ‚im Bruchteil' vielleicht ein Archaismus ist — nur, um sein kritisches Gewissen als Selbstzweck bewahrt zu erhalten! Freilich auch ein mutiger Mensch, der es wagt, Erkenntnisse in die letzten möglichsten Folgerungen auszudenken, der den Schneid hat, sie zu Voraussetzungen umzudenken und als Basis seiner Schlüsse zu antizipieren. Nicht zu verwundern, dass er ziemlich einsam steht. Das mag noch sein Stolz, sein einziger, sein. Wäre es des Aesthetikers Pflicht, ihn unter allen Umständen zu stützen? Ich bezweifle, nein! Er negiert zu Manches, ist zu skeptisch gegenüber Vielem, was aus Gründen der allgemeinen Menschheitskultur uns dienlich sein und inneren Reichtum geben kann. Und das, was an ihm und seinem Streben in Theorie und, wie man sehen wird, auch in Praxis positiv ist, wiegt demgegenüber lange nicht schwer genug. Ausserdem: die Literaturgeschichte wird ihn schon nicht aus ihrem zuletzt doch immer aufmerksamen Auge verlieren. Und wäre es auch nur, um — später einmal, wer

weiss, wann? — dies seine Tragik zu nennen: dass zu der Zeit, da er auftrat, eine Umsetzung all seines Wollens noch in allzu weite Ferne gerückt war.

Steht es doch nach dem Beispiel der Mombert und Dauthendey, und namentlich der George und Hofmannsthal um seine Behauptung, dass Strophe und Reim »längst aufgehört haben, Entwicklungswerte zu sein,« so: dass zu sagen ist, sogar die vorwiegend alte ‚Handhabung alter Kunstmittel' vermag in derselben Zeit, da seine Verkündungen beginnen, noch neue lyrische Werte zu vermitteln — sofern es nur ein neuer und als solcher ein bedeutender Mensch ist, der sie zur Anwendung bringt.

Wie viel mehr muss da erst die ‚neue Handhabung alter Kunstmittel' können!

Und hier ist es, wo ich endlich — zum Schlusse — auf die Entwicklung komme, die die Lyrik vor Mombert und Dauthendey durch einen Nietzsche, Conradi, Liliencron, Dehmel erfuhr: jene Entwicklung, auf die ich schon verschiedentlich hinwies und von der ich behaupten zu dürfen glaubte, dass sie in einem gewissen korrespondierenden Verhältnis zu Holz stehe, weil diese Dichter in facto und nur unabhängig von ihm jenen »breiten Weg zur Natur zurück« fanden, den er erst ausdrücklich fordern zu müssen glaubte.

Jetzt, nachdem erörtert worden ist, inwiefern Holzens These lediglich eine Hypothese ist, stehe ich nicht an, das Schaffen dieser vier geradezu ein polymetrisches zu nennen. Nur, dass das Prinzip »eines Rhythmus, der nur durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck kommen soll« für sie ein unterirdisches Durchgangsstadium bedeutete, nicht aber zum bedingungslosen und einzigen Ziele wies — dass sie die Erfüllung dieses Prinzips in die Konzeption zurückverlegten und dort den Worten und dahinterstehenden Begriffen innerlich, bevor sie schufen, bevor sie niederschrieben, jenen »natürlichen Wert« wiedergaben, den sie in der Epigonenzeit verloren hatten und den Holz äusserlich und als solchen fixiert haben wollte.

Dadurch kam dann eine unbedingte Echtheit und organisches Wachstum in ihre Produktion: Diese lebte durch eine Gleichgegewichtsherstellung der jeweiligen sämtlichen inhaltlichen Werte, denen er nur formlicheinseitig Rechnung trug — durch jenes im höheren Sinne statische Moment, das bei den Schöpfungen geborener Künstler immer den Ausschlag giebt, weil es allein die Kunstform in dasselbe Verhältnis zum Kunstwerk setzt, in dem zu ihm der Kunstinhalt, gebärerisch wachsend, steht — jenes statische

Moment, das wichtigstes Bestandteil ist, Holz jedoch fälschlich Ganzes schien.

Die alten Kunstmittel, wie Reim und Strophe, aber waren für sie jeder dogmatischen Gewalt bar, waren »neue« geworden. Ich bitte damit zu vergleichen, was ich im Einzelnen und Unprinzipiellen namentlich bei Liliencron und Dehmel von der Art feststellen durfte, in der die Strophe, wenn sie verwandt wurde, so mit dem Inhalt verwachsen war, dass sie ihn bloss noch parallelisierte . . . und der Reime kein erzwungener mehr, nicht unumgänglich und in Abhängigkeit vom vorbildlichen Muster, sondern verschiebbar, selbstherrlich war.

Dass diese Dichter aber — und mit ihnen alle, die heute in Betracht kommen: ausser George und dem jedoch schon bedeutend freieren Hofmansthal — so durch das polymetrische Prinzip gingen, und sie thaten's, ohne sich besondere theoretische Rechenschaft zu geben: dass sie es sich im Wesentlichen dabei genügen liessen, das Metrum von nichts anderem abhängig zu machen, als von dem Rhythmus des vorgeschriebenen Inhaltes, daneben aber, wenn es ihnen nötig schien, ruhig Reim und Strophe zur Anwendung brachten — es muss, dächte ich, einen tiefsten Grund haben.

Den: dass unsere Zeit und wie sie als

kultureller Elan in ihren Besten lebt, zu reich ist, um sich mit schlichter simpler Wiedergabe zu bescheiden. Dass Gleich- und Zusammenklänge in ihr sind, die eine schwere, volle, prunkende Bindung verlangen, Glanz, Macht und Fülle des Ausdrucks, Worte, so erhaben geprägt wie die Feste erhaben sind, die das Leben heute in Genuss und Arbeit feiert.

Phantasus . . .

Auf jeden Fall kann Holz versichert werden: seine Befürchtung, »dass uns heute der gesamte« — nämlich der in Reime und Strophen gebrachte — »Horizont unserer Lyrik um fünfundsiebenzig Prozent enger als der unserer Wirklichkeit« erscheinen müsse, weil diese letztere zu fünfundsiebenzig Prozent Reim- und Strophenwerte nicht aufweist, ist nur ein Schreckschuss. Als ob das überhaupt möglich wäre! Als ob nicht eine jede Zeit schon ganz von selbst dafür sorgte, dass alles, was sie bewegt, stösst, schaukelt, was in ihr gährt und reif wird und sich wieder in Samenstoff verwandelt, auch zu seiner einzig zureichenden Prägung durch die Kunst kommt! Wenn wir diese Prägung, die aber nie »neuer« sein kann, als die betreffende Zeit selbst »neu« ist, glücklich haben, wollen wir uns ihrer freuen und wollen prüfen, warum

wir sie haben. Zu diesem letzteren, zur Psychologie der Effekt gewordenen Kau salitäten ist die Aesthetik da: aber nicht zur pedantischen Spekulation mit Eventualitäten. Sie ist die Kunst der ernsten Rechenschaftsablegung vor uns selbst und unserem Geiste — Vorhandenem gegenüber; nicht die der waghalsigen Berechnung taumelnder Möglichkeitswerte. In dem Momente deshalb, da bei einer folgerichtigen und ausschliesslichen Anwendung der Holzschen Regeln für denZukunftsvers wirklich viel an lyrischen Bedeutsamkeiten herauskommt, durch ihn oder durch irgend einen »kommenden Mann«, werde ich für deren enthusiasmirte Verkündung gewisslich zu haben sein.

Bis jetzt jedoch ist ziemliche Zurückhaltung geboten. Eine ganze Reihe Gedichtbücher liegen zwar vor, aber darunter nur eines, von Paul Ernst, das selbständiger ist und nicht schon über Holz hinaus epigonal.

Dann zwei Hefte »Phantasus« von Holz selbst.

In denen scheinen mir — zwischen einer Menge von Garnicht und Halb und Schiefausgedrücktem, das mich also direkt nichts angeht — sagen wir, etwa fünfundzwanzig Prozent unserer modernen Wirklichkeit so geprägt zu sein, dass sie sonst vermisst werden müssten.

Um dieser fünfundzwanzig Prozent willen also, und weil sich nebenher gewisse stillschweigende Ergänzungen zur Theorie finden:

Gegen die Gedichte Liliencrons, Dehmels, Momberts und anderer, in denen diese Theorie mehr oder weniger unbewusst und meist unter Rücksichtnahme auf andere, von ihr prinzipiell ausgeschlossene Faktoren zur Kunst umgesetzt wurde, können die betreffenden Poeme Holzens nicht an. Gross gedachte, von ewigem Beziehungsreichtum, wie etwa Dehmels »Ideale Landschaft«, sind überhaupt nicht darunter. Mystisch verdichtete Seelenzustände, wie wir sie bei Mombert finden, auch nicht. Höchstens einige, die jenen Herzlichkeitston in der Wirklichkeitswiedergabe haben, der sich bei Liliencron jedesmal einzustellen pflegt, wenn er beschaulich wird.

Hier dieses etwa, das eines der plastisch schönsten sein muss, weil es in der Erinnerung an die beiden Phantasushefte — im dankbarsten Sinne — stets wiederkehrt:

Noch immer,
durch den brütenden Sommer,
singen die Lerchen.

Meine blinkende Sichel
zischt durchs Korn.

Im roten Kopftuch

hinter mir
müht sich mein Weib und sammelt die Aehren.

Mit nackten Beinchen
und kleinen, braunen Fäusten, die Blumen halten,
liegt, lacht und strampelt
unser Glück.

Ich habe früher, da ich Holzens Dramen und Novellen erwog, die Parallele gezogen: dass des deutschen Naturalismus Gegenerscheinung in der anderen Kunst Liebermann sei — aber nicht Meunier. Dieses Gedicht ist natürlich kein Meunier: dazu steht der mähende Mann nicht gross und wuchtig genug da. Aber es ist auch kein Liebermann mehr, es ist — artlich — mehr als ein Liebermann. Eine Sympathie verbindet die einzelnen Farben, giebt ihnen ein hinüber und herüberspielendes Licht, das Liebermann nie herausbringen würde. Ganz abgesehen davon, dass dieser Meister des trüben Tones sich überhaupt nur um eine Atmosphäre müht, die sozial im negativen Sinne ist, die des Hasses, der Fremdheit. Aber ich meine, dieses Symbolische: dass man nicht »ein« Mannsbild, dahinter »ein« Weibsbild, neben beiden »ein« Balg sieht,sondern die Symptome der Zusammengehörigkeit, eben der »Familie« verspürt, das dürfte Liebermann auch in seinem Sinne doch nur um eine Nuance, aber eine sehr wesentliche, schwächer gelingen. Dass Holz diese Nuance

‚stärker‘ bekommen hat, verdankt er jedenfalls dem Umstande, dass er jetzt ganz und gar, wenigstens mit seinem künstlerischen Bewusstsein, ein Impressionist geworden ist, der nicht mehr die starren wörtlichen Abschriften der Natur, sondern ihre nach Zusammengehörigkeitswerten geordneten Auszüge zu geben sucht.

Das angeführte Gedicht ist ein solcher Auszug, ein so einfacher, wie nur überhaupt denkbar. Als ich es einmal einer Mutter zeigte, meinte sie sogar, dass eine jede, die es, soweit es sich auf das Kind bezieht, in Wirklichkeit erlebt hätte, ihm gar keinen anderen Ausdruck geben könnte, würde . . . sogar ein Kindermädchen, eine Amme müsste ein Kind mit wörtlich denselben Detailierungen beschreiben. Wäre das bedingungslos richtig, dann hätte man also hier noch gar kein Gedicht, sondern nur Rohstoff zu ihm. Aber ich denke, es sind doch gewisse grammatikalische und metrische Konstellationen da, die in der Natur nicht vorhanden sind und die ihm dann Bildwirkung geben. Die Grenze mag kaum mehr sichtbar sein, gewiss. Aber sie scheidet darum doch.

Immer hat Holz sie nicht, diese Bildwirkung. Im Gegenteil, es sind eingestreute Ausnahmen. Fast durchweg bleibt er sonst

in der Skizze stecken, giebt Stimmungsausschnitte, flüchtig hingewischte Portraits, Interieurs. Oder er verliert sich wieder naturalistisch in endlose Aufzählungen.

Auf die letzteren verzichte ich. Aber von den anderen will ich aufnotieren, was ich so gerade beim Durchblättern der beiden Phantasushefte an herausgearbeiteten Stellen oder ganzen Gedichten finde. Das dürfte, ohne Voreingenommenheit, am besten zeigen, wo Holz heute rein technisch steht und womit er aufwarten kann.

Eine Bewegungsstudie (Stelle; die Vormittagsstimmung des ganzen Gedichtes ist um keinen festen, nach allen Seiten hin spielenden Mittelpunkt gesammelt):

Ueber die Brücke, langsam Schritt, reitet ein Leutnant,
Unter ihm,
zwischen den dunklen, schwimmenden Kastanienkronen,
pfropfenzieherartig ins Wasser gedreht,
— den Kragen siegellackrot —
sein Spiegelbild.

Eine andere (wieder Stelle; das ganze Gedicht fällt auseinander):

Lachend in die Siegesallee
schwenkt ein Mädchenpensionat.

Eine Radierung; als solche vielleicht nur leise zu tönen — zahmster Rops (ganzes Gedicht: eins seiner gerahmtesten):

In einem alten Park ein Schlösschen.

Ueber seinem bemoosten Dach glänzt ein Sommer-
himmel,
sieben verwilderte Taxusalleeen
treffen sich vor seiner Thür.

Ich halte die Hand vor und sehe in ein Fenster.

Nichts.

Dann,
blinkend,
ein Goldrahmen,
verschwimmende Farben,
jetzt.
deutlich:

Eine rosenüberstreute Tapete,
ein blauer Divan,
eine nackte Dame füttert einen Kakadu!

Eine überaus entzückende Idylle, (ganzes Gedicht: wohl das beste, das wir vom ganz kleinen Kinde haben):

Ein kleines Haus mit grüner Thür
und Herzen in den Fensterläden!

Abends,
unter den Silberpappeln,
sitzen wir mit unsern Jungens.

»Mutter, Mutter, der Mond is kaput!«

Der Kleinste kuckt auch.

»Biela!
bist du ein Maikäfer?«

»Sa.«

Eine Lichtstudie (ganzes Gedicht):

Der Mond
sieht den Dächern in die Schornsteine.

Der Ahorn
hinter der alten Sakristei
leuchtet.

Das ganze Städtchen liegt wie versilbert!

Ein Akt mit Staffage (Stelle; das ganze Gedicht ergänzt sich nicht zum Bilde):

Drei Tage lang
fiel in den Fluss Fu ein Regen von Pfirsichblüten.

Aus ihren gelben Seidengewändern tauchten die Mädchen und sangen.
Sie wateten ins Wasser, spritzten, kreischten
und kitzelten die Schwäne.

Die Schönste,
lächelnd,
beide Arme unterm Kopf,
liess sich von der Strömung treiben.

Rot,
wie ein Flammenmantel,
floss um sie ihr Haar,
zwei kleine Tröpfchen perlten noch auf ihren Brüsten.

Leda lag nicht nackter.

Ein Typ (Stelle; die andere Hälfte des Gedichtes ist wieder eines für sich):

So eine kleine Fin-de-Siècle-Krabbe, die Lawn-tennis schlägt!

Rote, gewellte Madonnenscheitel,
eine lichtblaue Blouse aus Merveilleux
und im flohfarbnen Gürtel ein Veilchensträusschen,
das nach amerikanischen Cigaretten duftet.

Um ihren linken Seidenknöchel,
wenn sie die weissen Bälle pariert,
klirrt ein Goldkettchen.

Ein Baluschek (Stelle; mit Ausnahme derselben ist so ziemlich das ganze Gedicht trockene Aufzählung — ein Berliner Ausflugssonntag könnte weit plastischer, gedrängter und dabei doch beziehungsreicher gegeben werden.):

Hinter den Bahndamm, zwischen die dunklen Kuscheln,
verschwindet
eine brennende Cigarre, ein Pfingstkleid.
Luna: lächelt.
Zwischen weggeworfnen Stullenpapier und Eierschalen
suchen sie die blaue Blume!

Ich dürfte bald in Verlegenheit geraten, sollte ich diese Auswahl noch länger fortsetzen. Die ganzen Gedichte würden so ziemlich gleich fortfallen und nur die Stellen sich noch eine Weile häufen lassen, dann aber zu kleinen, unbedeutenden, zu einzelnen Zeilen und blossen Ausdrücken zusammenschrumpfen.

Die aber, auf die ich mich seither bezog, zeigen deutlich Eines: einen Zusammenhang mit der Malerei und ihrer letzten Entwicklung, wie er zwischen zwei Künsten ähnlich eng wohl noch nie dagewesen ist. Nicht nur in den Absichten, der Wahl gleicher Milieus, Sugets u. s. w. Auch in der Verwendung der Mittel. Diese können ja schlechterdings keine anderen als sprachliche sein; aber wie Holz die Sprache flektiert, um seine Beobachtungen der Aussenwelt, ihre farbigen Reize vom prallen Fleck bis zum verwischten Ton, ihre Bewegungen von der festen gradlinigen bis zur zerfliessend unbestimmten, gleitenden, huschenden festzuhalten — das haben wir, auf die Führung des Pinsels und Stiftes übertragen, bei den Impressionisten der Schwesterkunst schon lange gesehen.

In den angeführten Gedichten und Gedichtstellen nicht, oder doch weniger, aber sonst sträubt sich meist noch das Wort und erst recht der ganze Satz gegen solche Verwendung, die ja auch nur einen Teil der eigentlichen Aufgabe der Sprachbeherrschung bildet. Und dann sieht sich Holz gezwungen, einfach zu konstatieren, Konstatiertes schlaff nebeneinander zu setzen . . . sein sonst sicherer Sinn für naturgemässe Werte, die Gabe, diese Werte auf ihr Wesentliches hin zu dezentrieren und die so dezentrirten zu

konzentriren, schaltet einfach aus; und wir haben nüchterne Rapporte.

Dem zu entraten wäre freilich nur Uebungssache, gewissermassen manuelle Uebungssache!

Jedenfalls ist nicht ausgeschlossen, dass Holz, der emsige, ewig probierende Formalist Holz, der als Mensch des Inhalts heute nur in einer selbstverständlichen, ganz allgemein zeitgemässen Beziehung zu dem Denken und Fühlen der Menschheit steht und keinen irgendwie reizvollen oder gar bedeutenden Sonderstandpunkt einnimmt, im Gegenteil, der sich oft geradezu durch eine gewisse Stumpfsinnigkeit des dichterischen Einfalls auszeichnet — ich sage, es ist nicht ausgeschlossen, dass dieser Holz sich in der bezeichneten Weise, mit der auf der Leinwand siegreiche Werke bereits geschaffen sind, noch so vervollkommnen wird, dass er als Dichter einen malerischen Stil gewinnt, der zwar nur einen stofflich-kleinen, engen Umkreis hat, aber innerhalb desselben wohlgebaut und durchaus erkennbar ausgeprägt ist. Einen landschaftlichen, modernen Genre u. s. w. -Stil — inhaltlich im Wesentlichen von der Umgegend Berlins und dem vorwiegend kleinbürgerlichen Treiben in der Grosshauptstadt bestimmt. Wie man ihn bei ‚wirklichen' Malern so oft findet, die

ganz und gar keine imponierenden Persönlichkeiten sind, aber dafür um so tüchtigere und zuverlässlichere Künstler eines bestimmten Stoffgebietes. Rein technisch würde eine derartige Vervollkommnung bedeuten: dass Holz in Zukunft mehr die Bildwirkungen, als die Skizzen und Studien gelängen — dass er über das Experimentieren mit impressionistischen Werten endgiltig hinwegkäme und nur noch der Fixierung der Milieus nachginge, denen sie entnommen. So dass der Künstler Holz auch vollwertlich — artlich thut er das ja heute schon — in eine Parallelstellung zu Baluschek etwa aufrücken würde.

Mein Zutrauen ist freilich nicht gross. Ich denke immer eher noch, dass künftige Geschlechter, wie in seinen »Neuen Gleisen« so auch in seiner »Phantasus« Lyrik (soweit sie durch ihre Stoffe Realistik und nicht wirkliche Phantastik ist: ich komme gleich auf den Grund zu solcher Einschränkung) nur eine literarische Kuriosität, ein interessantes Beispiel von Kunstbethätigung auf nicht zugehörigem Gebiete erblicken werden.

Ein Dichter ist nun einmal Wortkünstler. Und wenn er mit sprachlichen Mitteln die Farbe geben will, die die Maler von ihrer Palette nehmen und mit denen sie Bewegung, Leben, Anschaulichkeit hervorbringen, so

kann er das nur durch eine Anleihe bei der dritten Schwesterkunst, der Musik.

Die aber ist es gerade, die Holz fehlt. So befremdlich das klingt, wenn man bedenkt, dass die strikte Befolgung seiner Theorie ihre einzige Aussichtsmöglichkeit darin hatte, dass ein Dichter es verstand ‚Worte als Selbstzweck so zu Wortverbindungen zu komponieren, dass das, was an Naturbewertungen zum Ausdruck kommen sollte, Klang und Bewegungsrythmus hatte': Aber — der Mangel an Bildwirkung bei Holz ist geradezu sein Mangel an Melodie.

Man sehe sich die mitgeteilten Gedichte und Gedichtsstellen nur einmal daraufhin an! Und es sind die, welche mir noch am fertigsten, am innerlich komponirtesten erschienen. Kaum ein paar mal, dass sie anders als sachlich, als durch Holzens Anpassungsvermögen an die Stimmung und die unbedingte Sicherheit seiner Beobachtung bezwungen wären! Was sie haben, das ist die äussere Mittelaxe ihres Thatsachen-Inhaltes. Aber nicht die innere ihres Wert-Gehaltes, um die schwingend sie ein Lied vom Weltlied wären. Rythmus fährt nicht schnurgerade durch sie hindurch und dann, festangeschlossen, um sie herum; sodass sie so recht eigentlich peripherielos sind. Und kein fester Takt lebt in

ihnen, der sie uns zwingend in die Seele schlägt.

Diese Gedichte sind richtig. Aber sie brauchen uns nicht zu überzeugen: dadurch, dass sie in unserem Innern Töne anrührten, die dort das Leben schon gesungen. — Töne in uns, die so ein neues Gedicht als ein altgeahntes, längst gewusstes begrüssen, es sofort begreifen und als ein organisch Teil von uns aufnehmen müssten, um es nun nie wieder zu lassen. Das thun sie nicht, und ich wüsste keine Lyrik, die unzugänglicher wäre, die man schlechter behielte als diese von Holz. Von ihrer Wirkung auf das Gedächtnis aus betrachtet, ist sie geradezu das Gegenteil eines geheimen Leierkastens — einer, der überhaupt nicht spielt. Noten für die es kein Instrument giebt.

Einzelne Stellen, die doch eine gewisse phonetische Suggestionsfähigkeit haben, sind natürlich auszunehmen, wie diese zwei Zeilen, die einen ganzen schönen Böcklin vergüten dürfen

Ueber den Sternen hängt eine Harfe,
selig sitzt die Nacht und singt!

Und auch einzelne ganze Gedichte sind auszunehmen, wie dieses pathosmächtige

In rote Fixsternwälder, die verbluten,
peitsch ich mein Flügelross.

Durch!

Hinter zerfetzten Planetensystemen, hinter vergletscherten Ursonnen,
hinter Wüsten aus Nacht und Nichts
wachsen schimmernd Neue Welten — Trillionen Crocusblüten!

Aber bezeichnend, diese betreffenden Stellen und Gedichte — sie kommen fast durchweg nicht von dem Naturalisten Holz, für den sich das Leben in allen seinen inhaltlichen Beziehungen ausgegeben hatte, bis auf die, welche das greifbar alltägliche ihm wie jedem bot, der nur Augen hatte zu sehen; nicht von dem Holz, der aus Intuitionslosigkeit ein peinlicher und dabei zugleich raffinirter Stilisirer seiner vagen Impressionen wurde, und der gleich jedem ausschliesslichen Formalisten, nach nichts anderem trachtete, als nach der sprachlichen, wörtlichen Auschöpfung seiner Themen. Sondern von einem ganz andern und neuen Holz — eben jenem auf den ich zuvor anspielte, da ich vorbereitend schied zwischen der Realistik und einer kühnen Phantastik dieser Themen. Diese Phantastik ist nun zwar auch nicht die Ausgeburt einer überschäumenden Gefühlsfülle, sondern nach wie vor die Umsetzung einer genauen Berechnung des Effektes. Aber es liegt jetzt mit der wiederum echten und »richtigen« Stofflichkeit zugleich noch eine originelle zu Grunde, die ausser Holz

keiner mehr haben kann: Und was sich auf ihr aufbaut, sind bunte Gedichte voll Finesse der Farbe und Pikanz der Farbenzusammensetzung, voll Grazie und dabei doch Accuratesse der Linie und Linienverschlingung, und wie angedeutet hie und da auch schon voll Melodik der Sprachführung. Sein Unvermögen, dem wirklichen Leben Lieder abzulauschen, konnte sich nicht mehr störend gelten machen. Während es sich zugleich zeigte, dass er das Vermögen besass, in ein unwirkliches, ein Traumleben ungeheuerlich oder schön oder drollig geschaute Bilder hineinzusehen und nach rhapsodischer Struktur auszuführen.

Nur, dass ich glaube, dass die »Gedichtform« noch nicht die zureichende und endgültige ist — dass hier eine Entwicklung im Schaffen Holzens einsetzt, mit der er in der Prosagroteske, der Arabeske, Japaneske vor allem dem phantastischen Märchen und Kindermärchen seine besten Triumphe feiern wird. Vielleicht erleben wir es noch, dass Holz, der schon seine grosse Dramenserie abbrach, auch seine Lyrik nicht allzulange fortsetzen wird?

Für diesen Augenblick mag eine Betrachtung der phantastischen Gedichte, in denen dann der Ausgangspunkt seiner phantastischen Novellen zu sehen wäre, vorbe-

halten bleiben: an diese Stelle gehörte sie so wie so nicht, da das impressionistische Moment darin schon stark in einen dekorativen Linearstilismus mit Mosaikwirkung aufgelöst ist. Sonst aber, nimmt Holz diese Entwicklung nicht: für den Augenblick, da einmal mehr als diese nicht allzu zahlreichen Proben von ihm vorliegen.

BEI DEN FORMEN II

STILISMUS



Nemt Frouwe Disen Kranz.

Jeder Stilismus ist zunächst Gegensatz von Impressionismus. Wohl kann der Letztere auch Stil haben, aber darüber entscheidet dann das Maass des Wertes, nicht des Verfahrens. Als Verfahren ist er die Kunst des Punktes, während Stilismus durchaus die der Linie ist. Sodass die Vertreter und Verkünder der einen technischen Spielart von denen der anderen wechselseitig geradezu behaupten und mit einer gewissen persönlichen Berechtigung auch behaupten dürfen: ihr Wollen und Wirken bedeute die Unkunst.

Ich sage ‚dürfen' — wenn nämlich die Betreffenden den eigenwillig starren Parteiblick haben, der in Kampfzeiten der Nochnicht-Anerkennung allerdings not thut und dann eine Fülle von draufgeherischem Zielbewusstsein in sich fasst. Sonst aber, sobald durchgesetzt ist, was durchzusetzen war, bezeichnet

er nur einen beträchtlichen Mangel an Vielseitigkeit. Und ist überhaupt für die, welche nach allgemeiner Kunsterkenntnis streben, gleich einer Brille aus Fensterglas, durch die man ästhetische Gemeinplätze von Ewigkeitswert höchstens in scharfer Tagesbeleuchtung sieht.

So ähnlich wird man einst die Spezialästhetik Holzens empfinden, und einige der Theoreme, die mit dem Namen Stefan George verknüpft sind. Indess sich heute beider Anschauungen mit all ihren Voraussetzungen und Folgen — auf die ich vom Impressionismus aus schon kam und vom Stilismus aus später kommen werde — noch sehr feindlich gegenüberstehen, wie ich andeutete, und als solche denn auch thatsächlich unvereinbar sind.

Doch was heisst es: als solche? Theoretisch Alles — Praktisch Nichts. Und die Endfrage aller Kunstbetrachtung ist die nach der Wirkung. Da aber ist es gewiss, dass sie ein Impressionist so gut wie ein Stilist vermitteln kann. Weshalb einem Dichter gegenüber, der nur auf Wirkung ausgeht und der dabei aus der Art, wie er sie erreicht, kein besonderes Prinzip macht, in Allem, was den einen Typus von dem anderen trennt, Rechnung kaum getragen zu werden braucht. Im Gegenteil, jedes Augenmerk ist auf das zu richten, was kraft eben

dieser Wirkung zwischenher möglicherweise noch gemeinsam ist.

So zeigt es sich im Falle Otto Julius Bierbaum, dass Impressionismus und Stilismus in praxi noch nicht einmal Gegensätze zu sein brauchen, dass der letztere aus dem ersteren hervorwachsen und zu ihm, wie zu seinem Vater, in einem gewissermassen sprosshaften Abhängigkeitsverhältnis stehen kann.

Nach seiner ganzen Entwicklung ist Bierbaum durchaus ein Stilist zu nennen. Doch sein erstes Buch Lyrik nannte er »Erlebte Gedichte.« Und diesen Titel schon durfte nur einer wählen, der ein Erschöpfer der Eindrücke sein wollte, die ihm die unmittelbare Welt der in ihrem dinglichen Kernpunkt gesehenen Thatsächlichkeiten bot, und nicht die mittelbare der in ihrem symbolischen Umkreis geschauten Vorstellungen. Womit natürlich nicht behauptet werden soll, dass die Gedichte eines Stilisten nicht auch »erlebt« sein könnten. Er wird sie, meine ich, nur niemals so nennen, da der Schwerpunkt seines Schaffens mehr jenseits der menschlichen Umsetzung von Natur in Kunst, weniger in dieser Umsetzung selbst liegt; zum mindesten ist die Wegstrecke zwischen Konzeption und Formgebung eine längere, als beim impressionistischen Künstler. Der alte ewige

Unterschied: Einer arbeitet nach dem Modell, stenogrammhaft. Der andere aus dem Gedächtnis heraus, vergleichsweise und in Erinnerung an eine ideale Einheitssumme aller nur möglichen Modelle und Modellvariationen eines Vorwurfs — und dann mit synthesirender Auswahl.

Bierbaums sprachschöpferisches Bewusstsein ging in den »Erlebten Gedichten« also auf die selbstherrliche Form, die auf nichts als auf die Natur verpflichtet ist. Während ihm die vorgeschriebene, an irgend eine gesetzmässige, etwa in bestimmter Weise schöne, strenge u. s. w. Anschauung der Natur gebundene Form mechanischer Akademismus war und blos ein Ding zum Ueberwinden. Wie er denn auch damals keinem näher stand, als Liliencron, der dieses Ueberwinden grade gründlichst besorgt hatte.

Die »Erlebten Gedichte« zeigen die, ich möchte sagen: technische Wahlverwandtschaft zwischen beiden Dichtern deutlich. Nur, dass Bierbaum vorerst noch mehr Schüler ist: Liliencrons und der Natur selbst. Man fühlt ordentlich mit, wie er zeitgemässe Behandlung der deutschen Sprache, lautliche Selbständigkeit lernt. Wie er stetig und sicher die anerzogene Abhängigkeit von metrischen, strophischen und Reim-Mustern löst und sich so die Möglichkeit schafft, in

Freiheit auszudrücken, was Natur und Leben in ihn gelegt haben.

Dieses freilich, das Menschliche, Bierbaums Naturell war ein durchaus anderes, wie bei Liliencron. In den »Erlebten Gedichten« kündete sich der Unterschied wohl schon an. Aber ganz klar im fertigen Persönlichkeitsstil wurde er erst mit Bierbaums zweitem und bisher letztem Gedichtbuche: »Nemt Frouwe Disen Kranz« — zu dem das erste in der Entwicklungsperspektive so nur die Vorbereitung und den Uebergang bildet.

Es ist eigentlich auffallend: Den besagten technischen Dienst hat Liliencron ausser Stefan George und Hofmannsthal allen Lyrikern erwiesen, die zwischen Conradi und Mombert in unserer Epoche heraufkamen; ob sie sich dessen nun bewusst waren oder nicht! Aber seine kindlich heldenhafte Lebensanschauung ist auf keinen übergegangen. Wenigstens nicht rein. Denn wo sie sich doch einmal umsetzte, fortsetzte oder gar vertiefte, da geschah's in einer so individuellen, von Grund auf verändernden Weise, dass beide, Urbild und Umsetzung, nur allerpassivste Momente mit einander gemeinsam hatten; wie: sie widersprachen sich nicht grade, bestätigten sich gegenseitig u. s. w. Ich weiss natürlich, es ist das Unvermögen Liliencrons, sein reiches Innenleben durch

fertige Formeln zu suggeriren. Aber anderseits ist dieser herrliche Mensch so sehr und ganz Zeitausdruck, dass man hätte annehmen können, es würden sich wenigstens ähnliche Temperamente finden. Doch sie kamen nicht.

Immerhin ist Bierbaum noch derjenige, der ihm am ehesten ähnelt. Nicht sowohl deshalb, dass beide als kulturelle Persönlichkeiten, als Menschen ein und derselben Zeit — wie so viele heute, Schaffende und Geniessende — eine edle Daseinswilligkeit und Lebensfreude teilen. Sondern weil dieser ihr Optimismus das gemeinsame Besondere hat, dass er im Gegensatze zu dem so manches Zeitgenossen aus der Einfalt kommt, und nicht aus der Ueberwindung irgend eines problematischen Elementes. Man vergegenwärtige sich im Gegensatze zu beiden Nietzsche, bei dem der Optimismus intellektuelle Extase heisst. Und Dehmel, dessen Lebensbejahung die Folge einer ernsten Erkenntniss des Leben-müssens ist und in der Daseinsbrunst seine chaostiefen Wurzeln hat.

Freilich, oberhalb dieser Basis, als Naturelle, wie ich sagte, da trennen sich auch Liliencron und Bierbaum sofort wieder. Da hat die Heiterkeit des ersteren meist einen schweren erdhaftenden Ton, ist norddeutsch helldunkel; den Hintergrund beleben oft die Gespenster des Flachlandes, wenn sie auch

den festen Schritt des Dichters nicht aus der sicheren Bahn zu bringen vermögen. Aber sie sind doch da und das Wort vom Spökenkieker im »Poggfred« dürfte innerste seelische Selbsterkenntnis sein, eine starke Teilwahrheit über einen Dichter sagen, der Rausch und visionäre Weisheit so seltsam zu mischen versteht. — Während die Heiterkeit Bierbaums Leichtigkeit ist, Erdfreiheit, Tanz, Verzierung des Lebensreigens, Silber auf himmelblauem Grunde. Sie kann wohl getrübt werden, aber dann schreit sie nicht auf, sondern vertieft sich zur Melancholie, einer geradezu antiLiliencronschen Stimmung, und hat immer noch — in diesem Worte liegt, scheint mir, der ganze Bierbaum —: die Grazie.

Man könnte vielleicht sagen, es teilen beide Dichter das Kindliche, aber im Heldenhaften, da ist Liliencron ein Recke und Bierbaum mehr troubadourhaft ritterlich.

Wie das in dem Worte Grazie ja schon liegt. Ueberträgt man es vom Menschlichen aufs Formale, so kommt man Bierbaum auch dort näher und hat so etwas wie den Grund, warum er kein Impressionist bleiben konnte: Denn Grazie fordert Linie, des Stilisten höchste Tugend.

Wohl kann auch ein Impressionismus linear wirken. Wenn zwei oder mehr Punkte

so unfehlbar und zueinanderstehend gegeben sind, dass sie sich im inneren Gesicht des Lesers, Schauers, Hörers unwillkürlich miteinander verbinden. Aber das ist ein Moment, das sich in Kunstwerken aller Zeiten findet und nur die gewöhnliche Voraussetzung eines plastischen Effektes bedeutet, der mehr durch Andeutung als durch Ausführung erzielt ist. Der moderne, der bewusste Impressionismus ging weiter und suchte mit äusserster Folgerichtigkeit den Punkt als solchen und zwar so zu geben, dass er typisch für das Ganze stand, zu dem er gehörte; nicht nur für einen Umrissteil, sondern für den vollen Inhalt, das Wesen selbst. Wenn zum Beispiel Holz in einem seinerzeit mitgeteilten Gedicht (das Mondlichtstimmung hat, also Linie sehen lassen könnte) sagt: »Hinter den Bahndamm verschwindet eine brennende Zigarre, ein Pfingstkleid« ... d. h wenn er für Liebespaar, für die Figur eines Mannes plus der eines Mädchens einfach setzt: Glühpunkt plus frühlingsfarbener Fleck, so ist das ein Triumph des Punktes in diesem neuen Sinne.

Bierbaum hat in seinem »Nemt Frouwe Disen Kranz« Pointillismen beider Art. Aber sie sind ihm stets nur Mittel zu diesem Zweck: Linie wirklich zu ziehen. Mittel insofern, als er, um eine derartige Linie

etwa noch stärker, schwingender hervortreten zu lassen, wohl hin und wieder eine scharf punktive Wendung einfügt, oder sie, um so die Linie noch voller als Kontur zu beleuchten, auch ausserhalb — gleichsam als Glühkörper — hinsetzt.

Auf Deutsch statt auf Aesthetisch: Bierbaum stellte seine Gedichte jetzt weniger fest, als dass er sie erzählte, sang; und behielt sich dabei nur die Freiheit vor, die Improvisation — so kann man sein Schaffen wohl nennen, trotzdem er auf den Ausdruck stets die wählerischeste Sorgfalt nnd Feile verwendet — an besonders Wirkung erheischenden Stellen durch direkte Nuancen zu unterbrechen; gewissermassen dadurch, dass er plötzlich aus dem fliessenden Imperfektum ins anschaulichere Praesens fällt — sinnbildlich gesprochen, doch auch wörtlich wohl nachweisbar.

Jedenfalls überwiegt im Gesamteindruck seiner Gedichte das Impressionistische n i c h t; und in einem einzelnen Poem auch nur höchst selten einmal. . . Und jedenfalls ist das, was ich seine ‚wirklich gezogene‘ Linie nenne, durchaus in der Melodie zu suchen, nicht aber in der Bildwirkung.

Es ist eine häufige Erfahrung und ein geläufiges Handwerksmittel des modernen Aesthetikers, dass Art wie Grad der Be-

ziehung eines Dichtstils zu den Schwesterkünsten sein Wesen bestimmt. Von Bierbaum gilt, dass seine Linie zu neunundneunzig Teilen in Abhängigkeit von dem tonwertlichen Tempo steht, das er seinen Stoffen jeweilig vorschreibt und mit dem er ihre Hebungen und Senkungen zu einer Einheit zwingt, die musikalische Harmonie ist. Daneben finden sich dann zu einem Teil die besagten impressionistischen Anschauungswerte, und sie haben den Rang etwa von notwendigen wirkungerhöhenden Dissonanzen — eben im musikalischen Sinne.

Und wenn sich seine Grazie natürlich auch zunächst immer als sichtbare Bewegung äussert, als rhythmisch verschlungene Komplikation von Erscheinungen, die wir vorwiegend ihrer Farbe und äusseren Form nach kennen, so herrscht doch darüber und mit Unantastbarkeit ein festes Metrum, das durchaus von klanglichen Substanzen gebildet ist. Ein Metrum, das die geschmeidige Kraft hat, sich den anderen, den sozusagen gesichtlichen, den substanziellen Substanzen diktatorisch einzuordnen, das ihnen erst die Bewegungsmöglichkeit giebt, diese Bewegung verdeutlicht, sie gleitend, tanzend, schwingend, wirbelnd macht. So, dass sie bloss das stoffliche Material, kaum das Gerüst abgeben; dabei aber immerhin veranlassen, dass Bierbaums Lyrik

einen festen Rückhalt in der Welt des Wirklichen hat, und zugleich verhindern, dass er, wie's bei Stéphane Mallarmé, und auch manchmal bei Stefan George vorkommt, in Klangherrlichkeiten ausschweift, die phonetische Phrasen sind, weil ihnen das sachliche Korrelat fehlt. Und selbst da zeigt es sich noch, wo auch Bierbaum einmal zum reinen Kunstdichter wird, der mit den Formen und ihren Tonarten wie mit einem Berechnungsspiel verfährt . . .

Mit dieser absoluten Kongruenz von Melodie und Linie blieb Bierbaum so recht in der Tradition der deutschen Lyrik. Oder vielmehr, da er die Tradition in den »Erlebten Gedichten« ja neuzeitlich durchbrochen hatte: er stellte sie in »Nemt Frouwe Disen Kranz« wieder her, setzte sie über den Impressionismus hinaus und nur noch bereichert an ihm weiter fort.

Aber während andere Dichter, Liliencron selbst, die gleich Bierbaum den nackten Impressionismus in ähnlicher Zielrichtung überwanden, zu einem Formstiel kamen, der zunächst Persönlichkeitsstil war, wählte er gewisse Formen, deren Ausdrucksfähigkeit bereits erprobt, und wandte auf sie alsdann seine Persönlichkeit an. Und da er ein Zeitgemässer war, Einer, der Zielen der Zukunft entgegenlebte, der obendrein ja von seinen

Lehrjahren her wusste, was technische Freiheit war, Unabhängigkeit von jeglichem Original aus Abhängigkeit von der Natur, so wurden notwendig neue Formen daraus. Es ist, als ob die alten Muster — man muss annehmen, dass sie jahrelang des Dichters literarische Lieblinge gewesen sind und sich ganz in seine Fühlweise eingeschmeichelt haben — dadurch, dass sie in eine lebendig formende Hand kamen, wieder wach und warm wurden und sich noch einmal an dem selben alten Dasein, dem man sie früher entnommen, in seiner neuen jungfrischen Aeusserung erfreuten.

Immerhin — das Unternehmen war gefährlich. Ein Gran Persönlichkeitsberechtigung weniger und es wäre mit Unfehlbarkeit missglückt. Wie wir das — allerdings mit meist mehr als nur einem Gran, nämlich überhaupt keiner Persönlichkeitsberechtigung — eine Epoche vor Bierbaum erlebten, da Epigonen, deren Gedichte sich zur echten Lyrik verhielten wie etwa ein Oeldruck zur Malerei, mit traditionellen Versformen nur Unfug trieben. Bei Bierbaum wuchs das Wagnis auf wirklich schöpferischem Boden, resultirte geradezu aus der Praedestination zum Gedicht: dem Gefühlsüberschwang.

Man soll es nicht gering anschlagen, aber wenn irgendwo, dann gilt es von dem for-

malen Element in der Kunst, dass es bildnerisch, sozusagen manuell leichter ist, ein Neues zu schaffen, als ein Altes und im Missbrauche Schlechtgewordenes neu und gut zu machen. Das Erstere wird in der Entwicklungsperspektive vielleicht grandioser bis zur Vermessenheit dastehen. Aber es schafft sich von selbst und schafft sich unfehlbar. Mags zunächst auch den immer nötigen Vorgängern, Conradi heute, nur unzureichend oder einseitig gelingen! Das ist dann ihre persönliche Tragik, die freilich dadurch wieder wett gemacht wird, dass ihre Versuche mit den ausschliesslich neuen Formen noch bei ganz geringem Erfole interessant sein können und den Stil dieser Tragik, Experimentirstil, Stürmerunddrängerstil haben. Während bei Wiederanwendung alter Formen eine Mischung erzielt werden muss, die unter allen Umständen so rein ist wie neu. Man hat da die Forderung des bedingungslosen Meisters. Eine Nuance Antiquirtheit — und es wird schon gleich nicht mehr mit ihm zu rechnen sein, er wird ausgesprochener Epigone genannt werden müssen, ausschliesslicher Epigone und mustergiltiger Leyermann. Anderseits aber, gelingt das Experiment mit alten Formen, so ist den betreffenden Dichtern damit zugleich eine grössere Gewissheit gegeben, dass der Stil, den sie herstellen, so-

fort als solcher erkannt werden und sich lange als solcher behaupten wird. Denn was sie aufnehmen, ist ja die Rundung, Prägung — das spezifische Resultat. Indess ausgesprochene Progonen sich den Glauben an ihren neuen Stil immer erst langwierig erzwingen müssen. Sich mit den Mitteln der Vergangenheit organisch zwischen Ausgang und Ziel einer Epoche stellen und so Epigone und Progone zugleich sein, bedeutet deshalb immer mehr einen Glücksfall: ein seltenes Zusammentreffen von zeitgemässem Menschentum, zeitgemässem Formsinn und anderseits einem feinsten nachfühlenden Verständnis der phonetischen Werte, die einer oder mehrere alte Meister hinterliessen, sowie einer gewissen Hochachtung vor diesen Werten, einem angeborenen Taktgefühl, das zusammen mit den beiden erstgenannten Momenten verbietet, einfach nachzuahmen.

Bierbaum ist ein solcher Glücksfall. Nicht der einzige heute. Wir haben neben ihm noch Stefan George und Hofmannsthal. Bei denen liegt er vielleicht etwas komplizirter. Aber es gilt doch auch, dass in ihnen ein gewisser und — sie kommen ja nicht von Liliencron — wohl nur noch weit stärkerer Prozentsatz von eigentlich abgethanen Formfaktoren mächtig ist, und sie trotzdem einen Stil brachten, der fest in dem unserer Zeit

steht, bezw. sich selbst diktatorisch in ihn hineinstellte.

Dies und seine formbezügliche Korrespondenz: dass der Stil eben »Stil« hatte, eine neue Sonder-Einheitlichkeit der deutschen Sprache war, ist auch bei Bierbaum das Entscheidende.

Niemals, dass Metrum, Strophe und Reim — um deren Anwendung handelt es sich ja in der Hauptsache — mechanisch wirkten; mögen sie noch so uralt und altbekannt sein und dabei von Bierbaum noch so streng gehandhabt werden: irgend eine feine unterirdische oder auch wohl jähe überraschende Art der Anwendung wandelt sie aber auch ganz und gar um und schafft mit ihnen das doch wieder Nochnichtdagewesene, auf das es allein ankommt.

Niemals auch, dass dieselben Vorstellungswerte, die in den Händen der Epigonen Requisit und Kulisse geworden waren, ihrer natürlichen Wirkung entbehrten, hölzern, blechern wirkten!

Das zeigt sich namentlich in den Gedichten, die dem Buche seinen minnesängerlichen Namen gegeben haben und aus der Neigung gekommen sind, den Ton Walters von der Vogelweide aufzunehmen. Oder vielmehr, eigentlich ist es wohl der realistische Neidhart von Reuenthal, der da neu auflebt;

wenigstens erinnert an den eine grössere Derbheit in der Diktion, namentlich sobald etwas malerisch zu veranschaulichen ist. Die Melodik mag freilich stets die Walters sein.

Hier so eine kleine Kostbarkeit, die stofflich und metrisch ganz gewiss nicht neu ist, und die es doch in just dieser Fassung noch nie gegeben hat:

Tanzlied.

Es ist ein Reihen geschlungen,
  Ein Reihen auf dem grünen Plan,
Und ist ein Lied gesungen,
  Das hebt mit Sehnen an,
Mit Sehnen, also süsse,
  Das Weinen sich mit Lachen paart:
Hebt, hebt im Tanz die Füsse
  Auf lenzeliche Art.

Aber Bierbaum liess es nicht dabei bewenden, an die mittelalterliche Epoche, an die Lieder der Fahrenden und das Volkslied anzuknüpfen. Er ging weiter. Und wenn man sie ein wenig in Bausch und Bogen nimmt und von Protestantisch-Pathetischen, von spezifisch Lutherischen, spezifisch Schillerischen einmal grundsätzlich absieht, dann kann man geradezu behaupten, dass er in seinen lyrischen Stil die Tradition der gesamten deutschen Lyrik sammelte. So klang er an Matthias Claudius an. So baute er

das Metrum der Bürger, Goethe, Droste-Hülshoff aus. So bekam er zuweilen selbst metrische Anregungen von Heinrich Heines sentimentalischer Eleganz. Bis wieder hin zu Liliencron, von dem er ausgegangen war; ich denke da an die entzückenden Waschermadllieder, an »Aus der Herrgottsperspektive« u. s. w.

In all den betreffenden Gedichten — wie auch in denen, wo er an Dürer erinnert, holzschnittartig, steil altfränkisch wird, wo er die Pansehnsucht Böcklins, den Heimatfrieden Thomas hat: immer sind Urbild und eigene Ursprünglichkeit einander gleichwert. Keines von beiden ist je blosse Zuthat. Und nie, dass eines von ihnen das Uebergewicht bekäme.

Wobei zu dem Worte Urbild noch zu bemerken ist, dass er einen einzelnen Bestandteil desselben unerweitert, unumgegossen kaum einmal nachlebt. Man betrachte das Metrische etwa. Höchst selten, dass er ein überliefertes Mass einfach nimmt und ihm so wie es ist einen neuen Inhalt zu Grunde legt. Zum mindesten würde der Strophenbau dann ein neu hineingetragener sein oder die Reimfolge irgend eine individuelle Nuance erhalten.

Meist aber braucht Bierbaum überhaupt blos einen Akkord anzuschlagen, der die Erinnerung

an einen alten Stil, Kultur- wie Persönlichkeitsstil, weckt und als durchgehender Begleitakkord wach hält. Ihn genau zu bezeichnen ist schwer. In der Regel erkennt man ihn nur an dieser seiner Wirkung: dass er eben vergangene Zeiten heraufklingen lässt. Ich will dazu noch eines der schönsten Gedichte Bierbaums hier folgen lassen:

Die schwarze Laute.

Aus dem Rosenstocke
  Vom Grabe des Christ
Eine schwarze Laute
  Gebauet ist;
Der wurden grüne Reben
  Zu Saiten
  Gegeben.
Oh wehe Du, wie selig sang,
So erossüss, so jesusbang,
  Die schwarze Rosenlaute.

Ich hörte sie singen
  In mailichter Nacht,
Da bin ich zur Liebe
  In Schmerzen erwacht,
Da wurde meinem Leben
  Die Sehnsucht
  Gegeben.
Oh wehe Du, wie selig sang,
So jesussüss, so erosbang,
  Die schwarze Rosenlaute.

Der Mystik dieses Stoffes wäre jede christ-

liche Kunst fähig. Aber was ist es, das dem Gedicht einen Zauber giebt, der durch und durch deutsch-mittelalterlich und so ganz und gar antiromanisch, im besonderen anti-italienisch ist? Ein literarisches Urbild zu ihm dürfte es nicht geben. Und doch wiederum ist es nicht zu denken, dass es ganz ohne ein solches, direkt aus unserer modernen Zeit heraus entstanden sein solle!

Nun, es wird eine Summe von Urbildern, sprachlichen, bildlichen, klanglichen sein, die in Bierbaums Blut steckt.

Denn seine Meisterhaftigkeit muss ja wohl einen tieferen Grund, persönlicheren Grund haben, als der der blossen artistischen Gewandtheit wäre. Gewiss spricht auch bei ihm viel bewusst Aesthetisches mit. Aber es ist doch nicht so sehr die spielerische Liebhaberei, als die Herzwärme, die ihn zu seinen Stoffen zieht und die Art der Stoffbehandlung veranlasst. Es ist die ursprüngliche Macht und der Gefühlsreichtum der deutschen Rasse, die so stark in ihm aufgespeichert liegen, dass er ihre Sprache beherrscht, als wenn sie — in Flektion, Anpassungsfähigkeit, Wortkraft und sinnfälliger Anschauung — von einem bestimmten Zeitpunkte ab nicht mehr von aussen beeinflusst worden wäre, sich gar nicht weiter ausgebildet hätte. Mag es sich nun um Walter

von der Vogelweide handeln, oder um Goethe, oder wie in dem zuletzt mitgeteilten Gedicht um eine unpersönliche, allgemeine, doch zeitlich wohl umschlossene Gefühlssphäre — stets erzwingt Bierbaum den Ton der jeweiligen Kultur. Und zwar so, dass sie zum Kulturideal wird — von uns aus gesehen. Das ist dann die Modernität der Gedichte Bierbaums. Und das »Deutsche« wäre es also, das zwischen ihm und allem, was deutsche Kunst Grosses hervorgebracht hat, vermittelt.

Ich glaube, der Name Bierbaum ist mit diesem Worte »deutsch« schon zu oft in Verbindung gebracht worden, als dass die nationale Beziehung noch besonders erläutert werden müsste. Wenn man an seine Lyrik denkt, so denkt man so wie so schon gleich mit an unser Volk und sein reiches lyrisches Empfindungsleben. Und das ist das beste Wertmass.

Ein paar ganz kurze Anmerkungen über das Moment, das Bierbaum am sichersten kennzeichnet, mögen deshalb und zum Schluss genügen.

Zunächst, dass es antinationale Dichter überhaupt nicht giebt. Internationale, die allen Nachdruck auf das Ewige der Seele, auf den Kosmopolitismus des Gedankens legen — gewiss; aber selbst die haben doch noch einen gewissen Heimatston. Siehe Przyby-

szewski, dessen Landschaft zwischen Berlin und der russischen Grenze schwankt.

Dann, dass Bierbaum thatsächlich der deutscheste, nicht der germanischste Dichter — der wäre Schlaf, wäre Dauthendey — unter den Lebenden ist. Und dass in einer Epoche, da das Volk einen so gewaltigen Aufschwung als Nation nahm, ein derartiger »Deutschester« wohl notwendig kommen musste. Wir können uns das Gesamtbild der neueren Literatur gerade sowenig ohne ihn denken, wie das der bildenden Kunst ohne die Sattler, Vogler, Weiss, T. T. Heine, die dort namentlich als Zeichner die deutsche Tradition vom Mittelalter bis zur Biedermännlichkeit aufnahmen.

Zu ihnen gehört Bierbaum, der Lyriker — als typischer Vertreter einer gewissen Zeitgeistbezeichnenden Gefühlssphäre, die man die des rein gebliebenen Gemütes nennen könnte.

Ich weiss sehr wohl, in der Entwicklung der deutschen Menschheit und ihrer Kunst bedeutet sie blos eine Station, nicht ihren nächsten, grossen Dauerstil. Wie denn schon heute ersichtlich ist, dass sie ihre wahre Bedeutung erst dann gewinnt, wenn sie sich mit Elementen durchsetzt, die bereits wieder spezifisch modern, kulturell und alles andere als naiv sind, oder doch naiv nur in pierrot-

haftem Sinne oder aber satirisch naiv. Siehe T. T. Heine, den hohnvollsten Gemütsmenschen, den es in der Kunst vielleicht gegeben hat. Siehe auch Bierbaum selbst — den anderen Bierbaum, der die Grazie des Spielmanns abgethan hat, bezw. eingetauscht gegen die eines karressanten Rokoko, gegen die Grazie des Japanesken und des Variété. Und dessen höchste Tugend es nicht mehr scheint, dass er lyrischen Gedichten die Rundung zur heiligen deutschen Landschaft giebt, sondern dass er weiss, was »der Humor davon« ist — von der Welt nämlich und der modernen im Besonderen, dieser famosen Drehbühne, auf der der Dichter dann in bonhommer Pose steht und sich das bunte wirblichte Treiben ansieht, indess darüber nach wie vor und wie seit den vielen hundert Jahren die stillen ewigen Sterne ziehen. Ab und zu kehrt er sich um und macht ein Lied auf sie. —

Doch von all dem wird zu handeln sein, wenn es nicht mehr gilt, das Verhältnis von Impression und edler Linie festzustellen, sondern das Verhältnis beider zu jener Verschiebung der Gesichtseindrücke, die, bizarr und simpel zugleich, jenen Karikaturismus ausmacht, der auch ein wesentliches Moment im neuen Schaffen ist.

Stefan George.

Als ich zuerst auf den Impressionismus zu sprechen kam, das ihm innewohnende technische Prinzip als ein l'art pour l'art-Prinzip und daher erklärte, dass unsere Zeit sich in der naturalistischen Beziehung bereits wieder ausgegeben habe, da verallgemeinerte ich und ging von der Behauptung aus: dass stets, wenn die Kulturkraft einer Zeit sich in irgend einer inhaltlichen Beziehung — also einer, die von den gerade kursirenden Neumodifikationen in Lebens- und Weltanschauung abhängt — wieder ausgegeben habe, Dichter heraufkommen würden, die nur noch der sprachlichen Erschöpfung der fraglichen Beziehung nachgingen. An die Stelle der gebärerischen Kulturkraft tritt die formende Kunstkraft. Womit man sonst wohl, wenn die erstere sich auch in die letztere umsetzt, doch so, dass sie als Element

noch erhalten bleibt und wenn dann beide Elemente im Schöpfungsprozess nebeneinander und gleich stark wirksam sind, die Vorbedingung höchster organischer Kunstzeugung hat. Hier aber ist das Gebärerische ausgeschaltet. Und das Formende bekommt die Note, dass es sich Selbstzweck ist. Eben l'art pour l'art.

Das Alles dürfte nun dahin zu erweitern sein, dass auch der Dichter bloss als Formalist, als mehr oder weniger vollendeter Ausspräger fertiger, nicht mehr in einem Wachsen begriffener Kulturwerte denkbar ist, in dem die Zeit überhaupt nicht gewesen, in den sie als solche — in einer, einigen oder allen Beziehungen — gar nicht hineingekommen.

Dies muss freilich mit Vorsicht gelesen werden. Die Zeit ist in jedem. Die Zeit ist sogar in den Gegnern der Zeit. Doch meine ich, zwischen den Freunden der Zeit, zwischen denen, die sie repräsentiren, sind Unterschiede zu ziehen. Es giebt welche, die in einer sehr innigen Beziehung zu ihr stehen können, ohne dass sie es wissen. Es giebt sogar welche, die sich ihrer Freundschaft geradezu schämen, weil sie an der Zeit das Gesicht des brutalen Alltags nicht zu verwinden vermögen. Und das sind dann die äusserlich Teilnahmlosen, dem ringenden Leben mit Stolz oder gar Verachtung Ab-

gewandten. Das sind unter den Künstlern im besten Falle die, welche mit trunkener Liebe es auf sich nehmen, eine »schöne« Scheinwelt als Ornament des Lebens aufzubauen. Wenn die Zeit eine Kämpferin ist, und heute ist sie das mit besonderem Mute, dann sind das die unwillkürlichen Verwerter ihrer Siege, die Verschönerer und Ordner ihrer Siegesfeiern. Dabei braucht ihnen der Grund gar nicht bewusst zu werden, warum geschmückt werden darf. Sie fühlen nur, dass geschmückt werden muss. Und so kommt mit ihnen, auf eine längere oder kürzere Weile, aber nie auf die Dauer, meist nur an ein paar Persönlichkeiten gebunden, das dekorative Moment in die Kunst.

Ihre Schöpfungen selbst können natürlich sehr wohl die Jahrhunderte überdauern. Wie ein Tempel, wie ein Dom, der noch majestätisch steht, wenn der Geist, der ihn geschaffen, die Religion, die seinen Stil veranlasst, längst von neuen Erkenntnis und Glaubensstadien abgelösst sind.

Blos als Produktion, da ist das Dekorative ein mehr Zeitliches, Zufälliges — Glückzufälliges.

Man vergegenwärtige sich dazu nur das Wesen und den Wert seiner Gegener-

scheinung, die als Produktion durchaus ein Ewiges ist.

Ich meine das Naturalistische — hier selbstverständlich nicht mehr im kleinen Partei-Sinne der Gegenwart, sondern im grossen chaotischen.

Das Naturalistische ist Schicksal: eine mit Unabwendbarkeit gebärerische Tiefe. Es setzt sich auch von selbst und aus sich selbst heraus fort; und seine jeweilige Zukunft kann man schon ruhig ihm selbst überlassen.

Das Dekorative stellt sich dagegen nur ein, von Zeit zu Zeit ein, und will dann mit besonderem Fleisse erarbeitet werden.

Sodass, wenn das Erstere der rote Faden ist, der durch die Entwicklung der Menschheit geht, das Zweite einer Knotenbildung verglichen werden darf, die hin und wieder einmal in ihn hineingeschlungen wird.

Das Dekorative, käme es darauf an, wir könnten es entbehren. Vor allem da, wo es nicht seiner ersten Natur gemäss, als freskische Dekoration, angewendet ist, sondern von der Behandlung an Wandflächen, Glasfenstern, Möbeln, Geräthen u. s. w. etwa auf das Lied, überhaupt auf die Dichtung überspringt. Heiden behaüpten heute sogar, wir würden glücklicher sein. Ich denke, bei allem Heidentum, wir sollen im Gegenteil streben, dass wir mit der Summe aller über-

haupt nur möglichen Mittel zum Glück das höchstmöglichste Glück d. i. die höchstmögliche Kultur erringen. Wir brauchen deshalb noch lange nicht unkritisch zu werden.

Das Naturalistische könnten wir nicht entbehren, auf keinen Fall. Freilich kämen wir auch gar nicht in die Versuchung. Wie wir das Leben nicht entbehren könnten. Und das Naturalistische kommt aus dem Leben, ist das Leben.

Das führe dem Wesen des Naturalistischen und damit zugleich dem des Dekorativen näher zu!

Des Lebens Angelpunkt, wie wir Menschen ihn bis heute zu bestehen hatten, ist die Bewegung, ist die Wandlungsfähigkeit, Entwicklungswilligkeit, die fröhlichste Anteilnahme an Allem und Jedem aus innerem Drang und Muss. Und nicht das Verweilen bei Dingen, die bereits Aussenform, Kruste angenommen, nicht die Bevorzugung der Ruhe, die so leicht zur völligen Erstarrung führen kann; oder gar die persönliche Abschliessung. Wie uns die Geschichte dieses Lebens ja so oft und auf allen Gebieten gelehrt hat, dass selbst das höchste ethische Ideal des ewigen Friedens in Wirklichkeit stets die Umkehrung erfährt, nach der gewonnene Schlachten nur da sind, um uns auf zu gewinnende vorzubereiten. Und das

ist gut so. Sie ist prachtvoll, die Schlacht und menschenwürdiger als Selbstgenuss in dumpfem Behagen. Sie giebt uns, gerade wenn es die Schlacht der Geister und Leidenschaften ist, unsere höchsten Könige und besten Helden. Das andere, der ewige Frieden, wäre nicht zu tragen — eine Langeweile, ein Gähnen, das uns nur den Philister gäbe.

Man verstehe mich nicht falsch. Ich will da nicht etwa umschreiben, dass der Dekorative der Philister unter den Schaffenden sei. Der Philister ist der unthätig feiernde Mensch; der Künstler, jeder Künstler ist thätiger Mensch. So dass den Dekorativen vom Philistertypus schon die Arbeit trennen würde, wenn ihn nicht seine Morallosigkeit, seine Schönheitssehnsucht schied, und so Vieles, Vieles mehr. Ich meine nur, dass der Aesthet leicht etwas Unjugendliches, Lebensunfrohes hat und dass es auf jeden Fall eine gewisse Bequemlichkeit dem Dasein gegenüber bedeutet, dem Festtag so ausschliesslich zu dienen mit Loblied und Verzierung — wobei ich bemerke, dass der Begriff Festtag und alle verwandten hier in einem Gegensatze stehen zu dem täglichen, stündlichen Lebensgenuss des wirklich modernen Individuums, das mit Arbeit und Lust dem ganzen Dasein und Diesseits zugewandt ist.

Bezeichnend, dass der unproduktive Aesthet der — Bibliophile und Amateur angewandter Künste ist, die beide, sobald sie, und es ist das numerisch schon eher die Regel als die Ausnahme, die pure Liebhaberei über das Herzensbedürfnis und den inneren Lebensstilzwang stellen, so recht einen Philistertypus bedeuten; nur vielleicht den raffinirtesten. Während der unproduktive Naturalist im Leben der Thatmensch ist bis zu seiner Steigerung zum Verbrecher.

Bei einer wechselseitigen Bewertung der beiden nun, des Naturalisten und des Dekorativen, wäre es ungerecht und vor allem undankbar, den einen grundsätzlich und so ohne Weiteres über den anderen zu stellen. Zumal wir wissen, dass es Epochen giebt, die durch nichts, rein durch nichts künstlerisch ausgezeichnet sein würden, wenn in ihnen nicht wenigstens ein Aesthetizismus Blüthen triebe. Was kümmerts da schliesslich, ob es Epochen kultureller Ueberreife, letzter verlöschender Senilität oder perverser Eleganz sind, oder ob zum mindesten die betreffenden Künstler menschlich Dekadentenideale vertreten! Das trifft den Wert und Minderwert der Kulturbedingungen, aus denen sie hervorgegangen, am schmerzlichsten. Freilich, da ihre Kunst diese Kulturbedingungen auch wiederum

ausdrückt, hat nicht nur der Ethiker und Zeitpsychologe mit den fraglichen Niedergangsdokumenten zu rechnen. Auch der Aesthetiker. Aber meistens genügt es doch, wenn der einfach feststellt, dass Rossetti und Burne-Jones z. B. nicht gerade Männer sind, wie Shakespeare, Rembrandt, Goethe, Böcklin, Liliencron und Dehmel.

Uebrigens ist das Naturalistische sogar in Verfallzeiten und zu Zeiten von einzelnen Verfallzeitlern, ja selbst in der eigenen Psyche dieser Verfallzeitler noch nicht tot . . . wie das Leben noch nicht tot ist. Beide schweigen höchstens nur, sammeln sich unterirdisch zu neuen gewaltigeren Ausbrüchen, ziehen vielleicht sogar ihre kräftigste Nahrung aus all dem, was da über ihnen verfault, abstirbt, fruchtbarster Dünger wird: Aubrey Beardsley ist das Beispiel auf der Linie der englischen Prärafaeliten, das zeigt, wie sich die lineare Starre wieder in Bewegung auflöst, weil es von Verwesungen in ihr wimmelt. Die nächste Etappe kann Humus sein. Und die übernächste tıeibender Frühling.

Aber nicht nur aus diesem negativen Grunde müssen wir dem Dekorativischen dankbar sein: dass es uns gewisse krankhaft schöne, verfeinte u. s. w. Anschauungsarten, Bildwirkungen, Gestalten giebt, die die Kraft und der Daseinschwung anderer hinterher

in Monumentalität umsetzt. Auch positiv, wie ich zuvor schon andeutete: die Freude an einem Phänomen braucht nicht durch die Erkenntnis geschmälert zu werden, dass es andere geben könnte oder thatsächlich giebt, an denen man sich noch stärker und nachhältiger freuen kann. Denn damit würden wir ja freiwillig auf eine seelische Bereicherung verzichten und uns selbst unfähig erklären zu einem Genuss an Allem und Jedem.

Deshalb: mag in der unsterblichen Bruderschaft der Menschenseele Kain Dionysos von mächtigerer Muskulatur sein als Abel Apollo ... mag er die Gesundheit des Lebens bezeichnen und er es sein, der ihm zur Schwangerschaft seiner ewigen Wiederkunft verhilft: Sie können beide jenes Bedeutende schaffen, das, wo und wie es sich auch äussern möge, in uns aufzunehmen unseres Geistes stolze Vielseitigkeit sei.

Alles Uebrige hänge immer von dem einzelnen Falle ab!

* * *

Der dekorative Fall in der Lyrik unserer Tage ist Stefan George. Der Einzige eigentlich, denn Hugo von Hofmannsthal ist nicht so einfach auf eine so schlanke Formel zu bringen.

Mein Weg ins Allgemeine, bevor ich auf ihn kam, sollte zeigen, welche Position heutzutage, da das Naturalistische so gar nicht schweigt, da diesem einen Stefan George die beträchtliche Mehrzahl derer gegenübersteht, die vulkanisch das Feuer ihrer Seele dahin werfen, wo nur erst noch eine Nacht ist, die ringend den Tag zu gewinnen hat — sollte zeigen, sage ich, welche Position er a priori einnimmt, sollte andeuten, in welchem Verhältnis er zu diesen anderen Dichtern, zu der Linie Nietzsche, Liliencron, Dehmel u. s. w. einzig stehen kann.

Dem Verhältnis, in dem die letzteren untereinanderstehen, konnte ich bei Gelegenheit bis in Einzelnes nachgehen: Denn es war das der wechselseitigen Ergänzung.

Das Verhältnis, in dem sie jeder für sich und alle zusammen zu Stefan Gorge stehen, ist einfacher und braucht nur festgestellt, aber nicht lange erörtert zu werden: Denn es ist das des harten Gegensatzes.

Möglich wäre es ja sehr wohl, von Stefan George aus auch noch einiges Detail über seine Beziehung etwa zu Nietzsche beizubringen, der seinen dionysisch prometheischen Daseinstrieb mit einer Ruhe äusserte, die schon eher apollinisch war. Und zu Dehmel, der neben seinen lebenstarken Gedichten ja

auch die im hellenischen, besser noch, jonischem Sinne priesterliche Feierlichkeit der »Lebensmesse« schuf und das Tanz- und Glanzspiel »Lucifer«. Dazu sind die drei schliesslich Zeitgenossen, die, wenn sie auch andere Bahnen gehen, vielleicht doch einmal verwandte Ziele haben können. Aber es wären im Wesentlichen indirekte und allgemeine Beziehungen. Um im Beispiel zu bleiben: sie würden Auskunft geben über das Verhältnis des Jonischen zum Dorischen in unserer Zeit. Oder: über verschiedene Auffassungen der Antike, der Renaissance, über die Bevorzugung der Frührenaissance durch den modernen Stilismus u. s. w. Da dürfte es richtiger sein, auf die direkte Untersuchung zu verzichten und den Zufall und die Gelegenheit alles irgendwie Wichtige, Nötige ergeben zu lassen.

Nur dieses Eine und allerdings auch Allgemeine im Voraus: dass Stefan George ein Dekorativer grossen Stils ist, wie jene Naturalisten grossen Stils sind. Dass er kunstwertlich und daraufhin angesehen, ob seine Schöpfung wie die ihre Erfüllung ist oder nur erst noch Versuch — dass er überhaupt als Phänomen durchaus zu ihnen rangirt. Und dass er erreicht, was er nach Massgabe seiner kunstartlichen Voraussetzungen nur erreichen kann: einen Stil,

an dem man ihn und seine Kunst mit Unbedingtheit erkennt.

Wie sieht dieser Stil aus?

Das ist die Frage, die sich, wie bei jedem l'art pour l'art-Künstler, zuerst und ganz von selbst stellt. Sie führt, nachdem dem Allgemein-Inhaltlichen vorerst einmal Genüge gethan sein mag, ins Rein-Formale, um dort über Stefan George den Umriss, das Gewand, den Faltenwurf und die Farbe seines Wesens zu lehren. Von da aus kann dann versucht werden, zu einem Innenkern vorzudringen.

Und um sie zu beantworten, will ich von dem diametralen Gegensatz seines Stils ausgehen. Was mich wieder zu meinem Ausgangspunkt zurückbringt: zum Impressionistischen.

Der moderne Impressionist, das war der Naturalist kleinen Stils, der Naturalist im Tagessinne. Der, welcher aus der Not der auf ‚blos natürliche' Weise unausdrückbaren Natur eine formale Tugend, aus dem besagten Tagessinne noch einen formalen Selbstzweck machte. Und sein Stil war der Stil der Nietzsche, Liliencron, Dehmel u. s. w. im Experiment.

Ein Experiment ist dem Aesthetiker als Mittel nie ganz unwillkommen. Ein Experiment ist wie ein Gerüst, ein Plan, eine

Zeichnung. Man erkennt an ihm am besten, nach welchen geheimen Absichten — die sonst und hinterher unter dem Füllsel und Schmuck verschwinden — das »Werk« aufgeführt wird.

So konnte der Experimentator Holz lehren, welchem Zwang technischer Tendenzen eigentlich die Nietzsche, Liliencron, Dehmel u. s. w. gehorsam waren. So kann er im Gegensatz zu diesen und zu sich selbst lehren, welchem Zwang Stefan George nicht gehorsam ist.

Alle Dichter heutzutage, ihn nur ausgenommen, teilen miteinander, wie man weiss, dass sie mehr oder weniger intensiv und prinzipiell nach einem inneren statischen Moment streben, dass sie von der Natur, diesem weiten Gebiete der Stofflichkeiten ausgehen, und sie in keinem idealen Sinne zu verändern, sondern sich und ihre Sprachkraft ihr möglichst genau anzupassen suchen. Ihre Form ist zunächst dem Inhalt entnommen und dann, nachdem sie durch die betreffende Persönlichkeit hindurchgegangen, wieder organisch in ihn hineingeordnet. Zeigt es sich dabei, dass dieser Inhalt doch in einem höheren als dem durchschnittlichen, dem realen Sinne bewertet wurde, so lag der Grund in einer überdurchschnittlichen, idealen Persönlichkeitswucht. Die Form selbst ist immer noch die natürliche.

Ein Stilist wie Stefan George, wie die Aesthetiker um und hinter ihm, wie Carl August Klein und Ludwig Klages, mit allerdings starkem Vorbehalt hie und da Hugo von Hofmannsthal — sie vermögen in ihr in der letzten Beziehung nur Analyse, Wissenschaft, Unkunst zu sehen. Das Epitheton des Schaffens, wie es ihnen vorschwebt, heisst ‚künstlich': es soll eine künstliche Form sein.

Wobei aber gleich anzumerken ist, dass ‚künstlich' durchaus das Adjektivum zu Kunst ist, und nicht etwa zu Künstelei. Was der Impressionist, der Naturalist grossen wie kleinen Stils seinerseits wiederum nicht praktisch zugestehen wird; vielmehr dürfte er dem Stilismus immer wieder Künstelei vorhalten und seinen Aethetikern die Forderung einer Unnatur. Er muss das wohl. Denn er stellt sich das Schaffen des Stilisten als eines vor — wenigstens sofern er selbst nicht als Aesthetiker die Weitherzigkeit hat, vielseitig zu sein — das von aussen nach innen, von der fertigen Form erst zum Inhalt will. *Etwas* an dieser Vorstellung ist so gewiss richtig, wie, wenn sie *restlos* richtig wäre, die also ‚künstlich' hergestellte Form das Resultat eines zweifellos unorganischen, vagen und thatsächlich er-

künstelnden Verfahrens sein müsste. Aber auch nur Etwas ist richtig.

Und auf jeden Fall bleibt noch soviel an organischer Existenzmöglichkeit, wie man sehen wird, für den Stilisten zurück, dass er die Berechtigung hat, zu behaupten, in dem besagten, künstlichen Moment, das der Dienst streng gebundener Formen nun einmal mit sich bringt, beruhe gerade das Wesen des Schaffens.

Man steckt hier sozusagen in einem aesthetischen Dilemma. Wie man immer in ein Dilemma geraten wird, wenn man absolute Gegensätze zu rechtfertigen hat: Von beiden Teilen hebt jeder den anderen auf und doch lässt sich keiner aus der Welt schaffen: Der Impressionist und der Stilist — beide vermögen zu wirken. Beider Kunst kann grosse Kunst sein.

Und so wird man wohl beiden — Recht geben müssen. Es fällt das auch gar nicht so schwer, wenn man nur alles Augenmerk auf diese Aeusserungsmöglichkeit als grosse Kunst richtet — das ist dann ja schon ein Gemeinsames — und im Uebrigen jede tendenziöse Prinzipienreiterei, und wäre sie noch so exakt, blos als solche, als ein extremes Dokument des heutigen Formwillens ansieht.

Wann das naturalistische Können grosse Kunst ist, habe ich oft genug gesagt. Und

wann das stilistische Können grosse Kunst ist? überhaupt Kunst ist? trotzdem es scheint, als ob es das nie sein könnte: sein Produkt ein Geschöpf, das nicht auseinanderfällt? sondern gehalten wird von dem zähen Bindestoff, der alles wirklich Lebende zusammenbannt?

Ich denke, in dem Augenblicke, da der Stilist sein Leben, sein schöpferisches Ich so hoch hinauf zu steigern vermag, dass es der hohen Form nicht nur gleichsteht, die er sich vorgeschrieben, sondern sie auch mit allem, was an Lebenskraft in ihm ist, schwellend durchsetzt.

Man kommt also auch hier wieder auf den bedeutenderen Menschen, der hinter dem spielerischen Formtrieb zu stecken hat. Auf die beliebte »Persönlichkeit«, die im l'art pour l'art-Künstler so gut zu finden sein kann, wie im prometheischen — obgleich sie im ersteren nicht so häufig und überragend vorkommen wird. Man bedenke nur, dass alle l'art pour l'art hart an der Kippe zum Diletantismus steht; und dort ist die Forderung nicht Genialität, sondern Talent.

Die Persönlichkeit im dekorativen Künstler wird denn auch eine andere sein, wie im naturalistischen. Sie wird nicht von bodenwüchsiger Wucht und Macht sein. Sondern eher von Flugkraft. Denn es sind jetzt Luft-

gebilde der Seele, die nach Gestaltung verlangen: Sehnsüchte, Gesichts und Traum und Wunschwerte des inneren Seins. Und weniger die unmittelbaren Erlebnisse auf der kämpfenden Erde.

Der Naturalist, wofern er die Engherzigkeit hat, einseitig zu sein, wird all dem natürlich nicht Recht geben. Für ihn, der nur das reale, das Wirklichkeits, das Modellziel in der Kunst kennt und anerkennt, muss jeder Stilismus notwendig überlebt sein — überhaupt jede Kunst, deren Ziel vorwiegend irreal und die sich nicht an den dinglichen Kernpunkt eines Vorwurfs bindet, sondern grosszügiger nach seinem Umriss strebt und infolgedessen mit einer Umrissform rechnet, die Sprache nach strengen unbeugsamen Gesetzen behandeln, im besonderen auf Reim, Strophe und stabiles Metrum verpflichten will.

Ihm gegenüber ist ein Stefan George jedoch der unzweifelhafte Beweis, dass auch heute noch mit alten Mitteln neue Wirkungen denkbar sind, dass es lediglich einen Artunterschied ausmacht, ob man ein Kunstwerk so aufbaut, dass es von sich, von seinem Inhalt aus steht und sich im Gleichgewicht hält — oder ob man ihm dieses selbe Gleichgewicht des Inhalts und der Form von aussen, meinetwegen künstlich giebt durch die eisernen

Klammern der übergeordneten, dem Inhalt geschenkten Form.

Stefan George ist der Dichter des äusseren statischen Momentes.

Und seine Kunst mit erhabenem Geschmack eine Rahmenkunst.

Wenn man jedoch von ihr sagte, dass er sie nach einem vorgefassten Formschema durchführe, so könnte das ein Missverständnis geben. Denn es ist nicht etwa ein einziges und einzelnes Schema, auf das er seine Sprachführung gebracht hat; wie wenn er zum Beispiel nur Sonette geschrieben. Sondern mehr die Summe aller Schemata und Schemenvariationen, die uns Lyrik — von der alten hellenischen über die mittelhochdeutsche und die der italienischen Renaissance bis zu Platen ungefähr — als Tradition hinterlassen. Und diese Summe, dieses sozusagen summarische Schema noch in einer ganz ungemeinen Vielzahl der neuen Zusammensetzungen: bald ist von der Menge der möglichen Bestandteile das eine, bald das andere stärker vertreten, bald schwächer, bald gar nicht. Vertreten aber sind sie so ziemlich alle. Bloss das freirhythmische ward prinzipiell ausgeschlossen; wie schon aus der Anführung des Namens Platen hervorging; im anderen Falle wäre ja notwendig Heine zu nennen gewesen, der in der Entwicklung der neueren Lyrik

im Gegensatze zu jenem die deutliche Station bezeichnet, wo metrische Ungebundenheit Ziel wird.

Im Uebrigen schliesst die Frage, welcher Dichter aus näherer oder fernerer Vergangenheit nun im Besonderen und inwiefern er in Stefan Georges Form wieder auf und weiterlebt, eine Philologenfrage in sich. Mag sie von Philologen beantwortet werden. Nur dieser allgemeine Satz soll hier stehen: Je strenger sich ein alter Lyriker an Metrum, Strophe und Reim band, desto eher und inniger ist wohl eine Beziehung zwischen diesem neuen Dichter und ihm. Dabei gilt, was ich von Bierbaum sagte, von Stefan George in einem noch viel höheren. schrofferen Masse: dass bei Wiedererweckung alter Formen durch einen neuen Menschen eine Mischung erzielt werden muss, die unter allen Umständen so rein zu sein hat, wie noch nie dagewesen. Ich meinte bei der Gelegenheit, man habe da die Forderung des bedingungslosen Meisters, eine Nuance Antiquirtheit — und es wäre schon gleich nicht mehr mit ihm zu rechnen. Stefan George ist in diesem Sinne Meister wie keiner heute. Denn er vereinigt in seinem Stil wie keiner Fülle, Glanz und Strenge der Ueberlieferung mit einem durchdringenden und umwälzendem Gehalt, der erst mit des Dichters seelischer Geburt in die Welt ge-

kommen und so veranlasst, dass seine Form doch wieder ganz neu ist.

Er selbst ist kein Theoretiker. In der Ankündigung der »Blätter für die Kunst« steht der angenehme Satz: »Wir halten es für einen vorteil dass wir nicht mit lehrsätzen beginnen sondern mit werken die unser wollen behellen und an denen man später die regeln ableite.« Nichtsdestoweniger hat ihr Herausgeber Carl August Klein in schönen klaren Sätzen des öfteren aesthetische Thesen niedergeschrieben, die für des Dichters Ansichten und Absichten stehen können.

Und da zeigt es sich, was Stefan Georges Schöpfungen selbst natürlich auch, doch ganz ausschliesslich in ihrer Wirkung und jenseits vom Verstandesmässig-Fassbaren offenbaren: dass seine Form nicht nur bewusst unepigonal ist, sondern geradezu antiepigonal, dass sie sich direkt gégen die Form wendet, die jene Dichter schufen, auf deren Linie sie selbst liegt: gegen die Form der Klassiker. In dieser Opposition besteht dann ihre Modernität.

Das klingt verwunderlich, aber es ist leicht zu belegen.

In einem kleinen Essay »Ueber das Rein Formelle heisst es: »die formelle reinheit ist bei unseren klassikern nirgends durchgeführt.

die schwere silbe im abtakt ist ganz geläufig auch da wo mit leichtigkeit abzuhelfen gewesen wäre und falsche reime: leide freude, freund scheint oder gar: höhn stehn, los schloss trifft man unbehindert neben den vollwertigen. Ebenso konsonantenhäufungen wie: nichts zu, selbst zu. unelegante abstreichungen wie: durft' berühren, länd'sch, sonst'g. Erweiterungen wie: gewillet, vertrauet.« Dann wird allerdings anerkannt, dass bei vorrückendem Alter die Künstler strenger und achtsamer zu werden pflegen. Wird »der eine Platen« ausgenommen, von dem Jakob Grimm gerühmt: seine Reime sind fast ohne Tadel und stechen vorteilhaft ab von der Freiheit und Nachlässigkeit, die Schiller, zuweilen auch Goethe sich zu schulden kommen liessen.« Wird endlich dem französischen Parnasse höchstes Lob gegeben, der in der »beschäftigung mit metrischem und reimsuchen« den »grad der äusseren vollendung« bereits erreicht, der unser noch wartet. Um sodann zu dem Schlusse zu kommen: »Wenn also die jungen dichter unsrer neuesten künstlerischen bewegung mit unbestrittener meisterschaft die sprache zu höchster glätte den reim zu höchster reinheit bringen die wortverbindungen von allen unebenheiten und missklängen reinigen so scheinen sie nur dem

einzig richtigen gang der entwicklung zu folgen.«

Damit hätte Arno Holz — die Logik ist unabweisbar — also noch nicht einmal die Berechtigung, seine Prophezeiungen heute schon in Realität umzusetzen. Oder vielmehr, von dem Augenblicke ab, da wir Stefan George bekamen, nein: da Stefan Georges Gedichte nach Massgabe der ihnen innewohnenden Wirkungsfähigkeit dereinst eine so weite und durchdringende Wirkung üben werden, wie ihrerzeit die Klassiker, gegen die sich Holz als formal abgethan wendet — von diesem Augenblicke ab hätte die Literatur erst die Berechtigung erhalten, Arno Holz zu bekommen.

Denn Stefan George ist thatsächlich erst der Formkünstler, der »unfehlbare werkmeister«, in dem von Klein fixirten Idealsinne. Seine Bedeutung geht weit über die Platens hinaus, der als Metriker hinter ihm ähnlich zurücksteht, wie der im entsprechenden Zusammenhange erwähnte Heine, der Heine der »Nordseebilder«, als Rhythmiker hinter Liliencron, Dehmel und vor allem natürlich Holz selbst. Sodass das Streben nach ausschliesslicher Metrik also auch erst mit Stefan George überwunden werden könnte — vorausgesetzt, dass nicht irgend ein kommender Dichter uns klar macht, wie der letzte Gipfel-

punkt bewusst strengster Masskunst selbst Stefan George noch nicht gewesen; und so weiter bis ins Unausdenkbare.

Seltsamerweise, was für den Theoretiker Holz sprechen könnte, rechnet Klein bereits mit der Möglichkeit einer Ueberwindung der Metrik durch die blosse Rhythmik. Sein Essay stammt aus dem Jahre 1893, einer Zeit, da Holz nur erst noch dramatische Revolten versuchte. Und doch schreibt er ahnungsvoll: »Wenn wir erst formell so weit wie die Romanen (gemeint sind wieder die Parnarssiens) vorgeschritten sind wenn unser verfeinertes ohr sich lange genug an vollster metrischer und klanglicher reinheit geweidet und gesättigt: dann erst dürfen wir an eine auflösung und zersetzung der sprache denken und dann erst können unsere freien rhythmen logisch sein musikalisch wirkungsvoll und künstlerisch.« Die ‚Seltsamkeit' dieser Erwägung wird allerdings dadurch herabgemindert, dass die französische vers libre-Bewegung vor dem Jahre 1893 und damit auch vor Holz datirt.

Die Zukunft wird wohl keiner von beiden, weder der ausschliesslichen Metrik noch der auschliesslichen Rhythmik gehören. Sie bezeichnen jede ein Extrem, wie es sich eben nur der Experimentator oder schon der reine Meister erlauben kann. Während der grosse

Gang der Entwicklung von Dichtern genommen wird, die wie Goethe, der göttlich Freie und erste Diener des Formzwangs zugleich, sich nicht scheuen, auch einmal eine »Unreinheit« in ihre Verse zu bringen, sobald es nur die Plastik des Gegenstandes fordert. Und wenn der alte Jakob Grimm das prinzipiell tadelt, dann muss er in aller Ehrerbietung daran erinnert werden, dass es eine alte aesthetische Erfahrung ist, nach der nur der glatte Stoff Glätte der Behandlung verträgt, der herbe, rauhe, wilde aber Herbheit, Rauheit, Wildheit verlangt. Und dass es, wenn es der Stoff so fordert, sogar feinster artistischer Tric sein kann, ihn etwa aufschrillen zu lassen. Womit sich freilich noch nicht ieder ‚Lapsus' rechtfertigen lässt, den Schiller und Goethe gemacht haben. Sondern im allgemeinen nur manche scheinbare Zügellosigkeit ihrer Anfänge und in späteren Gedichten, wenn sie schon ganz modern kamen, eine gewisse und namentlich metrische Selbstherrlichkeit. Wie denn im Gedicht die bewusste Dissonanz ein Mittel zur intensiveren Suggestion ist, das so recht eigentlich erst die impressionistischen Lyriker unserer Zeit zur vollen Geltung gebracht haben. Mombert ihr Meister. —

Stefan Georges Form ist also die reinste, die mit Metrum, Reim und Strophe, aber ohne freirhythmischen Bau für uns denkbar ist.

Und wenn das einzige, was aus dem Wesen dieser Technik heraus unliebsam auffällt, eine gewisse Unsuggestivität ist, ein Mangel an Deutlichkeit, an Unmittelbarkeit, Frische, überhaupt an Leben dort, wo es sich um einen bewegteren Vorwurf handelt: so ist die Schuld zweifellos in dem Bestreben zu suchen, auch dann noch »glatt« zu sein. Während anderseits, wenn der Vorwurf selbst Starrheit, Kälte, Tod ist, diese reglose Reinheit an ihrem Platze scheint und höchste Wirkung veranlasst.

Ich will ein Beispiel geben. Es giebt ein Gedicht, das »Die Maske« heisst und so beginnt:

Hell wogt der saal vom spiel der seidnen puppen.
Doch eine barg ihr fieber unterm mehle
Und sah umwirbelt von den tollen gruppen
Dass nicht mehr viel am aschermittwoch fehle.

Und diese erste Strophe ist einfach künstlerische Unfähigkeit dem Karneval gegenüber. Nur die Absicht seiner Stimmung ist da. Natürlich, ein paar kennzeichnende Requisitworte wie Saal, tolle Gruppen, Aschermittwoch müssen ja wohl in ihr stehen. Aber das Ganze ist nicht verbunden, hat keine Farbe, Bewegung, man hört den Festrausch nicht, hört Musik nicht, von Ausgelassenheit wird blos geredet. Und die Centralfigur, abseits und doch beherrschend müsste sie

dastehen, ist nicht zur Bildwirkung eingefügt. Ein richtiger Mutoskopcarneval. So dass man wünschend fühlt: wie würde Liliencron da angefasst haben! und erst Shakespeare! — Doch dann geht das Gedicht weiter:

Sie schleicht hinaus zum öden park. Zum flachen
Gestade. winkt noch kurz dem mummenschanze
Und beugt sich fröstelnd übers eis .. ein krachen
Dann stumme kälte. fern der ruf zum tanze.

Keins von den artigen rittern oder damen
Ward sie gewahr bedeckt mit tang und kieseln ..
Doch als im frühling sie zum garten kamen
Erhob sich oft vom teich ein dumpfes rieseln.

Die leichte schar aus scherzendem jahrhundert
Vernahm wohl dass es drunten seltsam raune ..
Nur hat sie sich nicht sehr darob gewundert
Sie hielt es einfach für der wellen laune.

Und hier, wo es sich um ein geruhigteres Motiv handelt, ist die Diktion in ihrer fröstelnden Tadellosigkeit einfach gross. Mittelst einer anderen Technik würde das leere kraftlose Winken der zweiten Strophe und die tändelnd steife Rokokograzie der dritten und vierten kaum oder gar nicht so gut in Kontur gebracht worden sein. Weshalb es um so mehr schmerzen muss, dass sie nicht im ebenbürtigen Kontrast zur missglückten ersten stehen können. — — — — — — — —

Das Gedicht ist aus Stefan Georges fünftem

und letztem Buche: »Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel.« Da des Dichters Entwicklung durchaus in dem einen Streben nach sprachlicher Vervollkommnung liegt, hätte es blos wieder Philologenzweck, ihr chronologisch nachzugehen. Man könnte das selbstverständlich. Man könnte mit der »Fibel« anfangen, dort zeigen, wo Stefan Georges Ausgangspunkte stecken, inwiefern er zuerst ganzer Epigone der Klassiker war — wobei interessante Dinge herauskommen würden, z. B. dass Stefan George ernsthaft in denselben Schiller entnommenen Ton fällt, in dem Wedekind bewusst komisch seine Cynismen und Ironieen giebt; zu vergleichen wäre etwa »die Najade« mit Wedekinds »Pennal«. Man könnte dann auf Stefan Georges zweites Gedichtwerk »Hymnen. Pilgerfahrten. Algabal« kommen, wo die persönliche Sprachgebung die überkommene zum ersten Male beherrscht. Dann zu den »Büchern der Hirten. Und Preisgedichte. Der Sagen und Saenge. Und der Hängenden Gärten«, in denen er am mehr äusserlichen Stoffe und zum »Jahr der Seele«, in dem er am mehr innerlichen Stoffe zur Vollendung gelangt. Indess sich das genannte fünfte Buch auf der Höhe erhält, eine Verquickung von beidem, vom Romanzen-

haften und Reinlyrischen und möglicherweise den Uebergang zu einer späteren mehr epischen Zusammenschliessung und Ausrundung der verschiedenen Kreise bedeutet, die er bis dahin einzeln gezogen. Aber ein solcher chronologischer Weg wäre voll Mühe, Umstand, Langwierigkeit. Und ich glaube, sicherer und schneller kommt man zu dem Wesen des Dichters, wenn man aus seinen Büchern das besonders Schöne und zum Guten oder Bösen besonders Kennzeichnende — Schlechtes im Sinne von hässlich hat er nie geschrieben — herausgreift und so ohne Rücksicht auf die Entstehungsfolge die Punkte ermittelt, die mit einander verbunden Stefan George ausmachen. — — — — — — —

Der Zufall fügte es, dass ich vorhin eine Erinnerung an den Stil des Rokoko anführen musste. Das bringt mich auf das Sympathieverhältnis, in dem ein neuer Dichter zu alten Lebens- und Kunstkulturen stehen kann. Bei Bierbaum hatten wir den Fall ja bereits. Bei Stefan George haben wir ihn wieder; nur in einer noch grösseren Mannigfaltigkeit und vor allem mit peinlicherer Treue der Wiederspiegelung. Das Letztere mag daher kommen, dass Stefan George unmittelbar von der betreffenden Zeit ausgeht und der besonderen Art seiner Vorliebe für sie, während Bierbaum bereits von der Umsetzung derselben in Kunst

kommt. Sodass Stefan George mehr das sichtbare und getreue Bild der betreffenden Epoche, Szenen und Figuren in Echtheit erstehen lassen kann. Indess bei Bierbaum schon ihre Melodie erklingt, ihr schliesslicher Liedausdruck. — Und die grössere Mannigfaltigkeit bringt einfach der Umstand mit sich, dass Stefan George nicht ausschliesslich auf Deutschland verpflichtet ist und ausserdem an allgemein menschlichen Werten doch mehr zu seiner Verfügung hat als Bierbaum mit seinem einen Trieb zur Grazie.

Freilich, alle Gesten unseres Seins, alle Wallungen und Wünsche der Seele sind Stefan George auch nicht unterthan. Vieles ist in seinem Blute tot oder ungeweckt. Nur auf den flüchtig ersten Blick erscheint es wohl so, als ob die Variabilität der Themen bei ihm eine ungewöhnlich grosse sei — blos überdeckt von dem gleichmässigen Tone, in dem sie vorgetragen. Aber dann, wenn man sich eingelebt, kommt man dahinter, dass es eigentlich umgekehrt, dass die Tongebung — allerdings innerhalb eines festen Grundtons — unendlich reich ist an geschmeidig sich anpassenden Nuancen, während die Welt des Stoffes ihre genauen Beschränkungen hat und dass in täuschender Fülle nur Rahmen, Hintergrund,Kleidung der agirenden Menschen

wechseln, die da Stefan George selbst sind.

Immerhin bleibt zuerst und als das Wichtigste zu bestimmen, welche Regungen der Menschenseele es nun eigentlich sind, die Stefan George dichterisch beleben darf — beziehungsweise nicht darf. Und dann erst, welche alten oder fremden oder phantastisch eigenmächtigen Kulturfärbungen er ihnen schenkt.

Doch kann ich mich bei der ersten Antwort kurzerhand fassen, sie zunächst und wesentlich nur insofern geben, als die Frage negativ gestellt ist. Zumal die Antwort aus einer mittelbaren Beziehung heraus schon vorliegt: als ich von dichterischer Suggestivität und Plastik sprach, deutete ich an, dass Stefan George beide entbehren müsse, sobald schneller Wechsel, beständige Verschiebung, überhaupt ausgesprochene Bewegung sein Stoff sei. Und das Wort, das ihn und seinen allgemeinen Stil gut fasst, ist entschieden Starrheit. Nicht nur, dass seine Lyrik getriebener Arbeit zu vergleichen wäre. Nicht nur, dass sein Deutsch wie übersetzt klingen kann — und dabei, das ist das Seltsame, doch tadellos rein ist. Nein, der vibrirende Reiz, das direkt Menschliche, das Fluidum seiner Dichtungen liegt thatsächlich in ihrer Reglosigkeit und ehernen Strenge,

in der äusseren Kälte einer, wie man sehen wird, versteckten inneren Glut.

Dabei ist es durchaus nicht angängig, diese Starrheit, von der Georges Linie im Gegensatze zu der Bierbaums bedingt wird, mit Antigrazie gleichzusetzen. Logischerweise heben sich beide Begriffe ja gewiss auf. Aber schon das Rokokogedicht zeigte, wie sie auch einmal ruhig nebeneinanderstehen können; sobald nämlich Starrheit die Note der eleganten Steife hat. Ueberhaupt sind ja Stefan George und Bierbaum beide Stilisten und damit einander Ergänzungen. Weshalb da, wo die einschliessenden Grenzen des einen aufhören, die ausschliessenden des anderen noch durchaus nicht anzufangen brauchen. Beide Grenzen können sich sehr gut wechselseitig durcheinanderziehen und der wirkliche Gegensatz der seelischen Wesenheit des einen Dichters muss dann viel tiefer gefasst werden, als es mit der Kontrastirung durch die des anderen überhaupt möglich wäre.

Der wirkliche Gegensatz zu Stefan George ist denn auch nicht einfach Bewegung, sondern der elementarste Antrieb zu ihr: die Leidenschaft.

Ja, die ist es, die ihm fehlt — wenigstens in dem gebräuchlichen und kraftvoll gesunden Wortsinne. Er hat schon Leidenschaft. Aber das ist eine passive, eine leidende Leiden-

schaft, eine die nicht will, nicht verlangt, nicht im Genusse rast, sondern brennend unfruchtbar nur sich selbst verzehrt — von im letzten Grunde asketischer Extase durchlodert.

Seine Gedichte sind denn auch die unsexuellsten, die wohl geschrieben wurden . . Trotzdem das Weib und Mannes Liebe zu ihm eine grosse, fast die beherrschende Rolle darin spielen. Aber Adam und Eva sind bei ihm Heliogabal und Leonore Griebel, unfähig des Daseins heiligste Pflicht zu erfüllen und zu zeugen.

Das ergiebt eine ethische — ich betone, nur eine ethische und natürlich auch persönliche Beziehung zu Stefan Georges Kunst, die deren artifiziellen Wert jedoch nicht berührt. Das giebt ihr diese schlimme Modernität, dass Zolas Anklage und hohe Forderung der Fruchtbarkeit auch sie trifft. Sie trifft sonst unser Volk und seine Kunst grundsätzlich n i c h t. Trifft selbst die Wiener Dekadenz nicht, die einzige, die bei uns wirklich eine ist und die aber doch nicht das Unvermögen des Ich zum Du, sondern nur die wechselnde Vielheit mit all ihren dunklen Reizen verherrlicht oder die Lust der letzten Müdigkeit. Und wir müssen den Schluss ziehen, dass Stefan George ein Künstler ist, der eben ausserhalb seines Zeit-

temperamentes steht, abseits von jedem einzelnen der anderen Schaffenden um ihn her: ein isolirter Romane unter Deutschen, der immer nur Verehrer haben, aber selbst niemals ein nationaler Heros werden kann und wird. Und dem so das schöne Anrecht, ein von den Allen, von dem Volk geschautes Vorbild sein zu dürfen, nicht mit in die Wiege gelegt wurde. Weil eben diese Wiege, seine Heimat nicht im Schosse seiner und unserer Rasse liegt, sondern in dem magischen Import des Salons — allerdings nur da, wo der Salon Stil hat; was diesseits des Rheines bekanntlich und leider — leider, weil es beweisst, dass wir in dieser einen Beziehung unfähig sind, uns von aussen organisch bereichern zu lassen — nur sehr selten vorkommt.

Doch wie gesagt: den künstlerischen Wert seiner Dichtung trifft das Alles nicht. Blos ihre Breitewirkung, ihre Stellung im gesammten Entwicklungsdrang der Zeit. Freilich heisst diese Stellung fixiren zu wollen gleichzeitig, sie zu taxiren. Aber es ist doch nur eine mittelbare Wertung.

Sehen wir weiter. Nachdem wir, resumirend, eine stoffliche Beschränkung innerhalb der Leidenschaftslosigkeit haben, will sagen, einen Elan, der perniziös ist, und nachdem gesagt wurde, dass das ein Undeutsches

sei, ist vor allem zu betonen, wie es zugleich nur die Kehrseite von Stefan Georges Unzeitgemässheit bedeutet. Denn der grosse Vorstoss der europäischen Kultur, wie wir ihn, geführt von unserem Volke, über die Jahrhundertwende hinweg verheissend und mächtig verspüren, wie er in jedem von uns grösseren oder kleineren Wellen flutvoll lebt — er hat einen anderen Vater, als der sich verbrennende Mensch wäre, eine andere tüchtigere Mutter als die Entsagung. Die Eltern unserer Zukunft, das sind Männer von Meunier, Frauen von Klinger, aus denen ein wundervolles Geschlecht spriessen muss. Aber nicht Menschen von Richard Wagner-George, Tolstoi-George.

Beides, Undeutsches und Unzeitgemässes, zeigt sich natürlich überall. Nicht nur im Erlebt-Lyrischen. Sondern gerade auch in der Art, wie er deutsche Kultur umsetzt. Und in der Neigung, die ihn zu anderen, fremden Kulturen hinzieht.

Ich will mit dem Letzteren beginnen, weil die Worte, die da zu sagen sind, im Wesentlichen mit denen zusammenfallen, die die besagte ‚alte Farbengebung' fordert und die ich noch schuldig bin:

Stefan George liebt Hellas. Aber er liebt es nicht, wie Nietzsche wollte und wie wir jetzt seine armebreitende Sehnsucht zu erfüllen

trachten. Nicht im Dionysischen. Das ist ihm nur dann ein Menschenwürdiges, sonst aber ein sehr Rohes, wenn es sich mit dem Apollinischen verbindet. Wobei etwas Rechtes — und auch nur in der Kunst, im Leben schon gar nicht — höchstens zufällig einmal herauskommen kann: etwa in den greisen Schöpfungen eines früher aus Wildheit grossen Mannes; oder bei der Behandlung verbrecherischer Stoffe durch einen nur in der Anspannung seiner Phantasie, nicht seines ganzen Organismus jungen Kunstmenschen. Hellas bewies die Unfruchtbarkeit einer Kultur unter dem geistigen Zweiherrschersystem ja selbst am besten: gleich war die Monumentalität fort und die nur noch interessante Dekadenz da. Stefan Georges Griechentum ist von dieser anämisch schönen Art, es ist rein, aber aus Abgeklärtheit rein, ist weder rhapsodisch noch dramatisch, sondern aus Elegie lyrisch, ist sokratisch christlich. Man denkt vergeblich an des Homer und des Aeschylus und Sophocles vollen Ton. Und man denkt in dem Gedicht, das ich mitteilen will, nicht weil es das bezeichnendste ist, sondern weil sein Mythologismus gewisse moderne Paralellen nahelegt, an Böcklin vergeblich und seine lachende Schalkheit. Hier dieses leise, herrliche:

Flurgotts Trauer.

So werden jene mädchen die mit kränzen
In haar und händen aus den ulmen traten
Mir sinnbeschwerend und verderblich sein.
Ich sah vom stillen haus am hainesrand
Die grünen und die farbenvollen felder
Zur sanften halde steigen und den weissdorn
Der blüten überfluss herniederstreun:
Als sie des weges huschend mich gewahrten,
Verhüllte dinge raunten und dann hastig
Und lachend mir entflohn trotz meiner stimme,
Trotz meiner pfeife weichem bitte-tone.
Erst als ich an dem flachen borne trinkend
Mir widerschien mit furchen auf der stirn
Und mit verworrnen locken wusst ich ganz
Was sie sich zischend durch die lüfte riefen
Was an der felswand gellend weiterscholl.
Nun ist mir alle lust dahin am teiche
Die angelrute auszuhalten oder
Die allzu schwache weidenflöte lockend
Mit meinen fingern zu betupfen, sondern
Ich will den abend zwischen grauen nebeln
Zum herrn der ernte klagen sprechen weil er
Zum ewigsein die schönheit nicht verlieh.

Stefan George liebt auch Italien. Aber wieder steht er ihm anders nahe, als in dem Rauschüberschwang, der durch unser glühendes Verlangen geht, wenn es uns zum Süden zieht. Anders als Böcklin und Klinger. Und nur mit dem englischen Praraphaelismus stimmt er — natürlicherweise — überein, wenn ihm der strenge Savonarolaismus des Botticelli und seine kalte betende Pracht über die heisse geniessende des Tizian geht.

Zu Shakespeare und Rembrandt finden sich gar keine Beziehungen. Wohl aber, und das ist so recht bezeichnend, zu Velasquez. Und, kulturell genommen, überhaupt zu aller Etiquette — gleichgültig ob sie nun priesterlich oder kaiserlich: byzantinisch dann oder habsburgisch-spanisch ist. Zur Etiquette bis dahinauf, wo sie aus Ungeschlechtlichkeit Grausamkeit gebiert. — Hier so eines der majestätenhaft posirten Gedichte, das gleich vollendet ist durch seine Bildfähigkeit wie Echtheit des seelischen Inhalts, seelischen Stils.

Wenn um der zinnen kupferglühe hauben
Um alle giebel erst die sonne wallt
Und kühlung noch in höfen von basalt
Dann warten auf den kaiser seine tauben.

Er trägt ein kleid aus blauer Serer-seide
Mit sardern und saffiren übersät
In silberhülsen säumend aufgenäht,
Doch an den armen hat er kein geschmeide.

Er lächelte. sein weisser finger schenkte
Die hirsekörner aus dem goldnen trog,
Als leis ein Lyder aus den säulen bog
Und an des herren fuss die stirne senkte.

Die tauben flattern ängstlich nach dem dache
— Ich sterbe gern weil mein gebieter schrack —
Ein breiter dolch ihm schon im busen stack,
Mit grünem flure spielt die rote lache.

Der kaiser wich mit höhnender geberde . .

Worauf er doch am selben tag befahl
Dass in den abendlichen weinpokal
Des knechtes name eingegraben werde.

Am unzweifelhaftesten aber hat für mein Empfinden sich Stefan George neulich selbst bezeichnet durch die Titelgebung seines letzten Buches in ihrem Verhältnis zu der darin enthaltenen Stoffwelt. Das Schwergewicht dieses Titels liegt in dem Mittelsatz: »Der Teppich des Lebens.« Und was von ihm geistig umschlossen wird, ist die Evolution der Menschheit unter dem symbolischen Gesichtswinkel der ausdrücklich deutschen Rasse und Kultur. Es ist also auf eine germanische Begriffswelt ein orientalisches Vorstellungsbild, eben der Teppich, angewandt worden. Und das wäre, denke ich, einem Dichter einfach unmöglich gewesen, in dessen Adern wirklich und nur deutsches Blut rinnt. So aber haben wir wieder, was ich unter dem Salon verstehe. Uebrigens ist das Gedicht, das selbst »Der Teppich« heisst und das den ganzen Cyclus einleitet, eines der grossartigsten, die uns Stefan George gab. Ich will es mitteilen. Nicht um es als Ganzes erläutern zu lassen, was ich von seiner Titulatur sagte. Sondern jetzt nur um dieser wundervollen Kunst willen:

Der Teppich.

Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze

Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kalte linien ziehen in reich gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten . . .
Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen engen von strich und kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste
Die lösung bringend über die ihr sannet!

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohnte stunde: ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltnen selten im gebilde.

Ich legte schon nahe, dass Stefan Georges Isolirung sich auch dann zeige, wenn sein Schaffen rein durch das gegebene Thema, durch seine Stofflichkeit, wirklich nationale Resonanz habe. Wie das sonst in diesem Cyclus vom »Teppich des Lebens« wohl hie und da der Fall ist; und früher oft, im »Jahr der Seele« und vor allem in dem fast ganz deutsch gedachten Buch der »Sagen und Saenge«. Aber sie ist dann, erklärlicherweise, weniger auffällig und auch im Einzelnen schwerer festzustellen, da es sich von selbst versteht, dass ein Künstler, der nun einmal aus dem Volke hervorgegangen, in dessen Sprache er wieder zu ihm redet, bei aller Insichselbstversunkenheit doch unbewusster-

weise viele nationale, viele Rassewerte geben wird — und vor allem niemals falsche Rassewerte. Eine einseitige Auffassung und Anschauung kann er dagegen schon haben, gewiss — und die liegt bei Stefan George denn auch insofern vor, als es ihm nicht so sehr gegeben ist, unsere Gemütswelt nachzuleben, unser Seelenleben, wie es typisch gemischt ist aus Innigkeit und Begeisterung, in Gedichte umzugiessen. Er giebt dafür — wie immer — mehr das Aeussere, die in charakteristische Thätigkeiten, Stellungen und Farben gesetzten Gestalten deutschmittelalterlicher Männer und Frauen, giebt silhouettenhaft den romantischen Umriss unserer Städte, die Hoheit unserer Dome, den Trotz unserer Berge und Burgen. Während er, wenn er ohne einen bestimmten kulturellen Hintergrund in einen deutschen Ton, Liedton fällt, dies erstens nicht mit Naivität thut und zugleich immer mehr allgemein menschlich ist. Das zeigt sich im Minnesängerlichen beispielsweise: was er giebt, sind ewige Liebeslieder, so nebenbei noch verbrämt nicht etwa mit Dokumenten des Kulturgeistes, der dem Minnesang entspricht, sondern mit raffinierten modernen Nachahmungen dessen, was einst schon Kunstumsetzung dieser Kultur und als solche entzückende Unbeholfenheit, Primitivität war. Das daraus

Mischungen kommen können, die wiederum entzückend sind, ist bei einem so grossen Künstler wie Stefan George selbstverständlich: Mischungen voll Stimmung wie in diesem Gedicht, das zwar nicht minnesängerlich ist, vielmehr wie eine alte Nürnberger Holzschnitzerei wirkt, das ich aber wohl als Beleg anführen darf, da es nicht von seinem reinen Empfindungsgehalt so sehr, wie dieser von der unbedingten Treffsicherheit der artistischen Finesse lebt und doch, das ist das Geheimnis — echt ist:

Lilie der auen!
Herrin im rosenhag!
Gieb dass es mich freue,
Dass ich mich erneue
An deinem gnadenreichen krönungstag.

Mutter du vom licht,
Milde frau der frauen,
Weise deine güte
Kindlichem gemüte
Das mit geäst und moos dein bild umflicht.

Frau vom guten rat!
Wenn ich voll vertrauen
Wenn ich ohne sünde
Deine macht verkünde:
Schenkst du mir worum ich lange bat?

Man könnte vielleicht einschränkend sagen, dass Stefan George allerdings ein Deutschtum habe, aber dass es an einen ganz bestimmten

kleinen, doch wundervollen Strich unseres Vaterlandes gebunden sei, dass es von Köln rheinaufwärts über die alten Kaiserstädte bis nach Franken gehe. Während ihm zum Beispiel schon das Niederrheinische vollständig fremd und der Unterschied da gerade so gross ist, wie etwa zwischen Melchior Lechters herber Anmut, die an den Meister Wilhelm erinnert, und Rembrandts leuchtender Wucht. So erläuterte, erklärte sich zugleich auch die Sympathie, die Stefan George in Wien findet, dessen Kunst und die des Oberrheins die einzige deutsche ist, die altkulturell sein darf. Indes aller Zukunftsstil von nicht dekorativer, sondern monumentaler Grösse aus der abgelegenen Einsamkeit unserer ungepflegten, aber bodenschweren Provinzen, aus der harten Arbeit der Industriebezirke und dem rastlosen Drang der Grossstädte kommt und kommen wird. —

Blieben noch die persönlichen Gedichte Stefan Georges, die ‚erlebt lyrischen', von denen ich schon hinweisend sprach, und jene, denen er eine ‚phantastisch eigenmächtige' Färbung, den Ton seiner Ich-Kultur gegeben!

Brächte es die Absicht dieses Buches nicht mit sich, dass in erster Linie die Zusammenhänge der bedeutenden Menschen und bedeutenden Zeitäusserungen unserer Epoche kiar gestellt werden müssten,

wäre es mir gestattet, sozusagen ausschliessliche Essays über die einzelnen Dichter zu schreiben, so hätte ich notwendig mit diesen Gedichten beginnen müssen. Nicht weil es die schönsten, auch nicht weil es die kennzeichnendsten von Stefan George wären. Sie sind es nicht einmal. Sondern weil sie rein von sich aus die einfachste Formel seiner Menschlichkeit enthalten, zu der die übrigen Gedichte nur Erweiterungen, freilich zugleich auch die letzte Ganzheit bilden. Jetzt, da ich den umgekehrten Weg, vom zusammenhangsreicheren Umkreis auf den Mittelpunkt gehe, kommen sie zuletzt und — die Beziehungen sind ja dargelegt — auch nur ganz kurz, gleichsam als Anlass zu ein paar abschliessenden Worten, an die Reihe.

Zwei will ich mitteilen. Ein erlebtes:

Im freien viereck mit den gelben steinen
In dessen mitte sich die brunnen regen
Willst du noch flüchtig späte rede pflegen
Da heut dir hell wie nie die sterne scheinen.

Doch tritt von dem basaltenen behälter!
Er winkt die toten zweige zu bestatten,
Im vollen mondenlichte weht es kälter
Als drüben unter jener föhren schatten . . .

Ich lasse meine grosse traurigkeit
Dich falsch erraten um dich zu verschonen,

Ich fühle hat die zeit uns kaum entzweit
So wirst du meinen traum nicht mehr bewohnen.

Doch wenn erst unterm schnee der park entschlief
So glaub ich dass noch leiser trost entquille
Aus manchen schönen resten — strauss und brief —
In tiefer kalter winterlicher stille.

Und ein erträumtes:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme,
Der garten den ich mir selber erbaut
Und seiner vögel leblose schwärme
Haben noch nie eiuen frühling geschaut.
Von kohle die stämme, von kohle die äste
Und düstere felder am düsteren rain,
Der früchte nimmer gebrochene läste
Glänzen wie lava im pinien-hain.
Ein grauer schein aus verborgener höhle
Verrät nicht wann morgen wann abend naht
Und staubige dünste der mandel-öle
Schweben auf beeten und anger und saat.
Wie zeug ich dich aber im heiligtume
— So fragt ich wenn ich es sinnend durchmass
In kühnen gespinnsten der sorge vergass —
Dunkle grosse schwarze blume?

Beide bestätigen blos, sagen sachlich nichts Neues. Nur eng stofflich ergänzen sie, zeigen von neuem: wie in Stefan George jener Trieb ist, der mit Schopenhauer und Wagner in die europäische Gefühlswelt und mit Nietzsche und Dehmel wieder aus ihr herauskam: der Trieb, die Negativität der Erscheinungen über die Positivität, den äusseren

Lebensstil über das innere einheitliche Leben zu stellen, den Dingen einen weitentfernten mystischen Hintergrund zu geben, der die Vertiefung, aber auch die Verdunkelung des Daseins bedeuten kann — und nicht einen Hintergrund, der die Grandiosität der Nähe, Unmittelbarkeit, ewigen Gegenwärtigkeit hat.

Das eine, die Verdunkelung, die manches Poem etwa von Mallarmé trifft, gilt von Stefan George so gut wie gar nicht. Es wird das oft behauptet — aber die Betreffenden haben dann einfach keine Augen. Im Gegenteil, Stefan George wird unklar, wenn er sich, wie gelegentlich erwähnt, an vordergründige, ihm zu lebendige Vorwürfe wagt und dann deren Plastik verfehlt.

Wohl aber gilt von ihm die Vertiefung in einen weiten Hintergrund mit wenigen schattenhaften und blassgetönten Konturen. Es macht sogar mit seine grösste Schönheit aus: Dass die starken Farben dieser Welt keinen Eindruck und Reiz auf ihn üben können! Dass Rot und Schwarz, Tag und Nacht nicht vor unseren Augen in ihrem unaufhörlichen Ringen erstehen, so oft wir ihn lesen. Dass er dafür aber über die feinen und verschwiegenen Nuancen der Uebergänge in um so verschwenderischem Reichtum und gewähltester Pracht verfügt! Und dass er sie so giebt, dass Stimmungen und Zustände,

die an sich die wenigst sinnfälligen sind, mit ihrer sparsamen Liniennatur doch wieder sinnfällig, deutlich sichtbar im Halbhell der Dämmerung oder des Herbstes, auf uns wirken!

Man lese gerade diese persönlichen Gedichte darauf hin nach: Rauschlust und Menschheitsthat und den schweifenden bohrenden Willen, der dem grossen Rätsel in beiden beizukommen strebt — diese drei Unsterblichen der Seele wird man nicht finden. Aber im langen Zuge kommen sie vorüber, ihre stillen leisen Töchter: Erinnerung, Abschied, der verzagt, Hoffnung, die nur scheu und halb zu hoffen wagt, Sehnsucht, Wehmut, Trauer, Schmerz. Und wenn man dem Glück einmal begegnet, so ist es mehr eine gewisse feierliche Fröhlichkeit. Nie dass ein Gefühl wirklich und stark aus sich herausginge. Wie das Leid nicht aufschreit, so hat das Lachen einen toten Ton.

Zweifellos ist das ein christliches Moment. Und nach dem »Vorspiel« zu seinem letzten Buche will es mir scheinen, als ob das Christliche in Stefan Georges Schaffen noch einmal eine bedeutsame Rolle spielen könnte. Schon vom Dekorativen wird ja bedingt, dass dieser Dichter ein Mensch ist, der um die Niedrigkeit des Menschlichen weiss und deshalb nach seiner aesthetischen Erhöhung

trachtet. Seit Wagner wissen wir, wie klein der Schritt von dort zum Erlösungswillen ist. Und vielleicht erleben wir auch noch einmal bei Stefan George diese ethische Kehrseite, dass er nicht nur ein Verschönerer, auch ein Tröster alles Lebendigen sein will!? Auf jeden Fall hat er die Vorbedingung zum Mitleid — die Wärme, die Herzenswärme, die grosse Güte des Geistes und der Liebe, wie sie sich ja nicht selten bei Menschen findet, die abseits vom starken Bereich der Sinne stehen.

Doch das will abgewartet werden. Wer uns vorläufig ausschliesslich angeht, ist der Künstler, der Aesthet Stefan George. Und wenn dem diese Wärme abgestritten, wenn er kalt genannt wird, weil er gewiss nicht heiss ist, so bedeutet dieser Vorwurf — keinen hört man bekanntlich öfter — nur einen gefährlichen Fehlschluss. Freilich heisst diese Wärme aesthetisch gewertet anders, ist gleichbedeutend mit seiner Kraft zur Stimmung. Und die will empfunden sein. Wer es kann, der weiss, dass Stefan George in nichts stärker ist als in ihr.

Das klingt merkwürdig, weil es den modernen Stilisten dem modernen Impressionisten nähert. Aber es ist so. Wenn auch die Stimmung, die Stefan George bringt, künstlerisch genommen, eine andere ist, nicht die

zitternde, die noch den Hauch der Dinge hat, sondern eine, die schon im Erleben transponirt ward, eine verarbeitete, eine die man mit durch das Leben nimmt wie einen Ring, ein Prunkstück. Eine Gobelinstimmung mit der wir den Saal unseres Lebens schmücken können, soweit es Traum scheint, und auf die jenes Dekorative angewiesen ist, von dem ich ausging, um zu Stefan Georges Wesen zu gelangen.



WIENER KULTURSTIL



Wiener Kulturstil.

Hermann Bahr, der schliesslich nur aus der Erkenntnis, dass sein Oesterreich das einzige deutsche Land ist, welches in einer Degeneration steckt, wie wir sie ähnlich, nur noch schlimmeren Wesens, in dem ausgegebenen Griechenland, Italien und Spanien haben, den Schluss gezogen haben kann, dass dieses Oesterreich zu einem neuen regenerieren müsse — und Hermann Bahr, der als bestes Mittel zu solchem Zweck die Schaffung einer neuösterreichischen Literatur empfahl, weniger einer Kampfesliteratur, als einer zusammenschliessenden, national, ästhetisch und allgemein kulturell bildenden Zeitliteratur: Er hat vor nicht allzulanger Zeit die Empfindung, die wir Norddeutschen, wir amerikanischen Europäer, bei denen von einer Degeneration ganz und gar nicht die Rede sein kann, von jenen österreichischen

und im besonderen Wiener Bestrebungen haben, in eine Formel gebracht, die thatsächlich wie von uns ausgeprägt klingt. So überaus richtig ist sie. Man möchte beinahe schliessen, sie käme aus einer Selbsterkenntnis auch des Minderwertes der Wiener Leistungen, die er naturgemäss bloss nicht eingestehen darf.

Hermann Bahr sagte: »Wir dürfen uns ja keineswegs beklagen: man hat für uns draussen immer ein Kompliment und immer eine Entschuldigung bereit. Wir würden jedoch wünschen, strenger behandelt, aber dafür ernster genommen zu werden.«

Und das ist es, ganz genau. Hätte Hermann Bahr das Wort nicht gefunden, in eben seiner Prägung müsste Alles enden, was für und gegen Jung-Wien und was dazu gehört zu sagen wäre. So kann man von ihm ausgehen.

Uns Norddeutschen, deren Fehler es oft ist, dass wir etwas zu ernst nehmen, faustisch ernst oder philisterhaft ernst, uns ist es thatsächlich unmöglich, die Wiener Literatur, wie sie sich im grossen ganzen mit und seit Hermann Bahrs Auftreten vor nun rund zehn Jahren herausgebildet hat, ernst zu nehmen. Wählen wir einmal ein Wiener Buch — nebenbei bemerkt, um uns aus ihm etwas herauszublättern, nicht um es zu lesen —

dann thun wir es sicher in einer Stunde, in der wir fühlen, dass das spezifisch norddeutsche Element des Schweren einmal wieder zu drückend in unserer Seele liegt, und dass es gut wäre, wenn wir das spezifisch süddeutsche Element des Leichten hindurchflattern liessen, gegen jenes Schwere dieses Leichte ausspielten; wir thun es mit einem Gefühl, das dem Abspannungsbedürfnis verwandt sein mag, das sehr geistige Männer wohl nach schwerer Arbeit nervös zur geistlosen Lektüre eines Indianerbuches oder einer Mordgeschichte greifen lässt; während uns der Genuss unserer Kunstwerke selbst wieder Arbeitsleistung, weil Selbstbereicherung ist. Als »Literatur« empfinden wir das Meiste, was aus Wien in dichterischer Form zu uns kommt, nicht als Schöpfung. Diese Bücher könnten sein und könnten nicht sein: Europa würde immer das gleiche Antlitz und in ihm den gleichen scharfen Entwicklungszug zeigen; höchstens an der Stelle, wo jetzt Wien liegt, wäre dunkle Gegend. Während es bei uns im Norden einige Bücher giebt, die Schicksal sind, Schicksal der ganzen letzen Menschenalter und der Zukunft dazu; in ihnen wie in unserer ringenden Kultur, die sie ausdrücken, schlägt das Herz der Weltgeschichte. Bei uns ist Frische, Kraft, Wille; wir saugen auf, was war, was seine Grösse

hinter sich hat; und es giebt ja auch Politiker, die vor dem Gedanken nicht erschrecken, dass in fünfzig Jahren das jetzt langsam zerbröckelnde Oesterreich nur noch eine abhängige Provinz der nördlichen Macht sein wird.

In diesem Sinne ist es natürlich lediglich Egoismus, aber ein berechtigter, wie ihn alle hinaufsteigenden Völker allen hinabfallenden gegenüber gehabt haben, wenn wir wünschen, dass wir uns bis dahin tüchtig an der Wiener Kultur und namentlich auch an allem, was sie uns ästhetisch geben könnte, bereichern.

Doch ich fürchte, es wird nicht allzuviel sein.

Wir sind uns gewiss keinen Augenblick darüber im Zweifel, dass die Wiener Literatur zur Stunde eine Reihe graziöser Werte aufweist, die wir nicht haben und die zu haben gut wäre. Freilich, wenn sie unser Einzigstes wären, wie das in Wien der Fall ist, wir würden uns ihrer schämen. Immerhin fehlt uns jenes Leichte, auf das ich zuvor wies.

Nicht als ob wir grundsätzlich zu ihm unfähig wären, wie es oft wohl scheinen mag. Ich erinnere nur daran, dass wir einen Goethe hatten, in dem so viel Mozartisches steckte und von dem noch heute manches in Hugo von Hofmannsthal nachwirkt. Ich erinnere an Heine, dessen Beziehung zum Legeren allerdings über Paris ging.

Man wird vielleicht einwerfen, dass beide Beispiele, Goethe wie Heine, rheinländische seien; und dass der rheinländische Geist mit den Norddeutschen nichts zu thun habe. Schön, aber dann kennt man das Werden des norddeutschen Wesens nicht, dann weiss man nicht, dass der Weg zur Kultur aus dem märkischen Sande einmal über Hamburg, aber das andere Mal über Köln führte; und von dort, aus dem Westen, holte man nicht nur die Gothik, um sie mit der amerikanisierenden soliden Einfachheit zu dem starken Kunststil zu mischen, der Norddeutschland ausdrücken wird, sondern auch den Renaissancegeist des Karnevals, der uns nun die leichten Füsse zu lehren hat. Nietzsche, der menschlich das Streben, zu einer Vereinigung dieser Leichtigkeit mit unserer alten erdhaftenden Protestantenschwere zu kommen, in eine Tragödie dichtete, ist der symbolische Ausdruck alles dessen, was sich heute in Seele und Körper des Norddeutschen vollzieht.

Bleibt nichtsdestoweniger das Leichte, das im Barocksinne Galanteske, das wir uns naturgemäss nur aus dem Süden, aus Wien holen können.

Vorläufig, vermute ich, ist der Zeitpunkt noch nicht dazu da. Vorläufig haben wir noch zu viel mit uns selbst zu thun, die wir erst noch dabei sind, die europäische Führung

zu übernehmen und damit die Aufgabe zu lösen, an der wir einst, in den Folgejahren der Reformation zusammenbrachen, um dann drei Jahrhunderte lang, zwar nicht in Dekadenz verrottet und krank, wohl aber müde und gelähmt darniederzuliegen. Wie es einerseits nötiger ist, an die Tradition der starken deutschen Renaissance anzuknüpfen, so müssen wir anderseits von lebendigen Kulturcentren die männlicheren wählen, die, welche sich stark erhalten haben, oder sich eben erst stark geschaffen haben oder sich in Zukunft stark ausdehnen werden, um mit ihnen eine Verbindung zu bekommen. Paris, New-York und Petersburg, diese Städte als Begriffe genommen, sind wichtiger für uns, als das weibliche Wien. In aesthetischer Beziehung wird das letztere erst für uns in Frage kommen, wenn es, wie etwa das ihm verwandte Kopenhagen mit Jacobsen, volle und reife, meinetwegen überreife Erscheinungen aus seiner Kultur gehoben hat. Bis jetzt sind nur erst noch Versuche zu Erscheinungen festzustellen, wenige seiner Dichter sind schon so scharf Figur, dass man die Zuversicht haben könnte, sie würden auch in fünfzig Jahren noch Figur, von den Bedingungen des Zeitlichen unabhängige plastische Gestalt, dauernde Suggestion sein.

Diese Zuversicht zu einem Dichter kann

über Nacht kommen. Es braucht nur Einer, ein schon Bekannter oder ein Neuer, ein Buch zu schreiben — und sie ist da. Bis dahin aber bleibt einem Norddeutschen, der über Oesterreichisches seine Meinung sagen will, nichts anderes übrig, als zunächst einmal festzulegen, was ihm an diesem widerstrebt, was ihm geradezu antipathisch an ihm ist, und was er von ihm nicht haben darf noch will. Dann erst in zweiter Linie, mag die Sympathie zu ihrem Worte gelangen.

Schon dass der Wiener Stil, die Art, dort Vers und Prosa zuschreiben, sozusagen gegründet werden konnte, vertragen wir nicht. Dem Verdienst Hermann Bahrs um die nervische Durchbildung der von ihm aufgezogenen Jugend alle Anerkennung — aber wir sehen hier oben lieber, wenn einer, was er wird, aus sich selbst und durch sein Leben und Erleben wird; sonst fürchten wir, dass des Betreffenden Werk nicht allzulange vorhält. Hermann Bahr hat freilich die gemeinsame Aktion der wiener Poeten gerade als ihr Besonderes gerühmt, als das, was ihre Bestrebungen, die Einheitlichkeit derselben, jeder grossen Epoche nahe brächte; und er hat sogar die »Literatur«, die es jetzt in seinem Vaterlande wieder giebt, einmal »einer lebendigen Leiter« verglichen, wo jeder, der ein neues

Werk beginnt, es gleich auf der Höhe des Früheren ansetzen darf, oder »einer unendlichen, reichen wogenden Gemeinschaft, wo Einer dem Andern den Eimer reicht, Jeder gebend nimmt und nehmend giebt, tausend Hände am selben Werke sich mühen, sodass der Kleinste im Ganzen gross wird, der Grösste aber sich nun erst, von Allen gefördert, durch Alle gewitzt, um das Höchste wettend, völlig zu entfalten, ganz zu bewähren erkühnt.« Dem wäre zuzustimmen, wenn die Einheitlichkeit sich aus und trotz lauter Verschiedenheiten zusammensetzte und nicht aus lauter Aehnlichkeiten oder gar Gleichheiten. Man sehe sich den norddeutschen Stil an, wie er sich seit Nietzsche und Liliencron und Conradi über Hauptmann und Dehmel und Stefan George hinaus entwickelt, man nehme die mehr oder weniger kuriosen Erscheinungen wie Przybyszewsky, Scheerbart, Wedekind, Mombert und manch anderer, die er gezeitigt: lauter verschiedene Physiognomieen, und doch darin ein gemeinsamer Zug, der scharf und deutlich den Zeitgenossen, ein irgendwie verwandtes Fühlen oder Wollen zeigt; von allen hat man das Zutrauen, dass sie auch noch in fünfzig Jahren Figur sein werden, und einige sind bekanntlich darunter, die die Menschheit nie aus dem Gedächtnis verlieren dürfte. In Oesterreich

dagegen ein Mangel an Individualität, der so erschreckend wie langweilig ist; wenn man von Hermann Bahr absieht, an dem erst die Poseurmiene und dann die Agentengeste — »Agent» der Literatur nannte er sich einmal in seiner unleidlichen Manier — wenigstens auffiel, dann hat nur Hugo von Hofmannsthal's und Peter Altenbergs Schaffen ein eigenes Gesicht. Im Bilde der Leiter zu bleiben: wir in Norddeutschland fürchten, dass ein Dichter, der nicht riesengross oder eigentümlich aus dem Erdboden wächst, sondern auf Sprossen steht, die sein mittelbarer oder unmittelbarer Vorläufer bildet, leicht fallen wird; ihm fehlt mit dem natürlichen Boden der natürliche Halt; ganz abgesehen davon, dass er keine Bewegungsfreiheit hat, sondern ewig auf die Enge desselben Blickes, desselben Panoramas angewiesen ist.

Das hat sich in Wien gezeigt; wenn man dort zu einer Schönheit des Verses oder der Prosa kam, so war es eine eintönige, eine, die am besten etwa der glatten, auf die Dauer so unsäglich faden einer sogenanten Männerschönheit verglichen werden kann — bekanntermassen den wahren Frauen der verhassteste Typus. Und da Schaffen ebenso bekanntermassen etwas Männliches, Geniessen etwas Weibliches ist, kann man sich ungefähr vorstellen, wie eine muskulative und dabei

aesthetisch doch nervhaft fühlende Menschheit von der Art der Norddeutschen mehr und mehr empfinden wird, was aus Oesterreich herkommt.

Wir werden im schlimmsten Falle in unserem Schaffen neurasthenisch, wie wir umgekehrt freilich unsere Neurasthenieen durch das Schaffen bändigen. In Wien wird man wie ein Weib hysterisch und sentimental: und dieser Feminismus ist für uns der grässlichste Zug an der wiener Literatur, den so ziemlich alle ihre Literaten haben.

Bis auf Hermann Bahr — seltsambezeichnenderweise! Der Mann, der die Kraft hatte, aus den aesthetischen und kulturellen Werten, die gegen die Jahrhundertwende noch in der alten Kaiserstadt steckten, eine Dichterschule zusammenzubringen, kannte persönlich das distinkteste Element einer Schwäche in diesen Werten, die Sentimentalität, nicht. Er ist zu beweglich dazu, zu fleissig und hat gar nicht die Zeit zu rührselig versponnenen Meditationen über das Leben. Er, der Journalist — nicht grossen Stils wie Heine und Harden, die den aggressiven Ton haben, doch immerhin ein Propagandamensch mit der Gabe, Lärm zu machen — hat seine Werkstatt am Schreibtisch; und der verträgt keine Gefühle.

Seine Schüler dagegen, und alle, denen sein

Wirken zum dichterischen Durchbruch verhalf, die haben ihre Werkstatt auf der Chaiselongue; und die verträgt die Gefühle. Wie Hermann Bahrs Wesen Emsigkeit geworden ist, so gab sich ihr Leben als Spiel aus.

Beispielsweise, da war der Lyriker, der gewissermassen den Sturm und Drang — wenn man von einem solchen überhaupt reden darf — des Jungen Wien repräsentierte: Felix Dörmann, eine Art österreichischer Hermann Conradi, oder richtiger noch Ludwig Scharf, der das Prometheische aber natürlich nicht im bohrenden Gedanken, sondern in der Dekadenz seiner Nerven hatte und infolgedessen denn auch sehr bald auf das Sexuelle übertrug. Er hat drei Gedichtbücher geschrieben und in ihren Titeln liegt seine ganze, den zukunftsunfähigeren Teil der jungen Generation vor jetzt bald einem halben Menschenalter so typische Entwickelung: Erst »Neurotika« und »Sensationen« — und dann »Gelächter«. Erst Krisen — und dann, nachdem sie glücklich überstanden sind, nicht etwa Gesundheit und ihre Umsetzung in klare farbenstarke Kunst, sondern Skepsis, Ironie, hohnvolle Resignation. In Norddeutschland da war es möglich, dass die Jünglinge an dieser Seelenentwicklung verbluteten; während der Wiener sich durch alle ihre Stadien sozusagen hin-

durch flirtete. Es ist eine Tändelei mit dem Grauenhaften in seinen Versen, die aus anämischer Wehleidigkeit kommt. Wenn er, der jedenfalls nicht mehr älter als zwanzigjährige, zum Beispiel in dem Widmungsgedicht seines ersten Buches bittet, man nehme sie, die Verse

Als letztes wehmutsvolles Grüssen an;
Von einem seelensiechen armen Mann,
Der alles oder gar nichts wollt' erreichen.

dann ist das sicher nicht mit allen Fibern und Fasern durchlitten. Nein, heute darf man, was vor zehn Jahren ein Zeichen von Unverständnis gewesen wäre, mit gutem zeitpsychologischem Recht über die seelensiechen armen Männer lächeln. Vor zehn Jahren bezeichneten sie eine neue Linie in der modernen Literatur, wenigstens der deutschen, und man musste abwarten. Heute weiss man, dass diese Linie nicht fortsetzbar war, in sich selbst stecken blieb und mit dem eigentlichen Kunstwillen der Zeit so gut wie gar keine Beziehung hatte. Das zeigt sich auch schon rein formal bei Dörmann, der es nur hie und da zu einem Versuch eigenen Metrums brachte, oder zu dem Versuch einer Mischung eigenen Tonfalles mit dem von Heine, Griesebach und Baudelaire. Während die Norddeutschen Conradi und Scharf mit wirklich neuwertiger und starker Rythmierung einsetzten, die frei-

lich nicht sie, sondern erst Nachkommende zu ihrer Vollendung bringen sollten. Gerade so wie sie im Inhaltlichen geistige Fragen aufwarfen, denen hinterher, nur in einem reiferen Sinne als dem ihren, etwa im Dehmelschen, die bedeutende Antwort ward. Während Dörmann, der auf das Geistige, wie alle Wiener Dichter, verzichtete und nur Nervosismen und Erotizismen in die Welt hinein zu spielen versuchte, auch im Inhaltlichen seine eigene Antwort blieb. Immerhin hat er das Wesen jener Dekadenzstimmung, die damals als typisch für die Generation und damit für die Menschheit verkündet wurde, in einige sehr klangvolle Gedichte gebracht. Wie dieses bezeichnende:

O Tuberosen, süsse, wächsernbleiche,
O heissgeliebte, regungslose Schar!

Dass Euer Anblick nimmer mir entweiche!
Und Euer Hauch, der feuchte, zärtlich-reiche,
Süss-duftig wie die Haarflut einer Leiche,
Er möge mich umzittern immerdar.

O Tuberosen, süsse, wächsernbleiche,
O heissgeliebte, regungslose Schar!

Bei Conradi würde eine solche Stimmung des seelischen Niedergangs vom Erlittenen zucken, abgesehen davon, dass er sie auf ein grösser geschautes Bild gebracht hätte,

als das einer Blume; und der Schmerz, der dann dahinter steckte, wäre zu heilig, als dass man heute über ihn lächeln könnte. Bei Dörmann jedoch hat weit weniger ein inneres Erlebnis den künstlerischen Ausdruck gebieterisch, gleichsam als einzige Rettung vor sich selbst, gefordert, sondern die angeborene Formgewandtheit hat in Verbindung mit einer meinetwegen echten Vorsichselbst-pose glatt niedergeschrieben. —

Nach Dörmann wurde man in Wien älter. Vielleicht im Zusammenhange damit verliess man die Lyrik — mit Ausnahme von Hugo von Hofmannsthal, auf den ich im Besonderen komme — und wandte sich der Prosa und dem Drama zu:

Hermann Bahr, der in seinem ersten Roman »Die gute Schule« Sprachexperimente angestellt hatte, die die Philologen der Zukunft in Parallelstellung mit Conradis Versuchen, ein neues Deutsch zu schreiben, bringen werden, machte sich an den Wiener Roman, die Wiener Novelle und das Wiener Stück: Und er that es ohne ein bedeutendes Menschliches und ohne Seele; höchstens, dass hin und wieder, zuletzt im »Franzl«, eine Gefühlsduseligkeit durchbrach, an die er natürlich selbst nicht glaubte, die aber doch geschickt vorgespiegelt war; zuweilen glückten ihm ein paar elegante, und zuweilen ein paar echt

wienerische und namentlich altwienerische Figuren; die Pointe war fast immer hübsch, manchmal köstlich; und auch gute Witze, clownische Wendungen bekam man; doch nie ein schwerwiegendes Wort; und jede Grösse fehlte. Man hat bei Bahr die sichere Empfindung, dass er, der sich beklagt, dass man ihn und die seinen nicht ernst nähme, sich selbst noch nie ernst genommen hat — ausgenommen seine wilde Zeit, als er jene »gute Schule« und zuletzt noch das wüste Theater-Stück »Die Mutter« schrieb: damals rissen sich wohl einmal Chaosbrocken in ihm los. Später brannte Alles ab und aus und nur der Journalist blieb zurück, der über einen Stil verfügt, der so ausgeschrieben ist, dass man ihn schon heute kaum mehr, höchstens in langen Abständen lesen kann. — — —

Dann brachte Arthur Schnitzler Dramen, Novellen und neuerdings auch einen Roman. Eine gewisse Würde des dichterischen Wollens, eine Ehrlichkeit des Schaffens ist zweifellos an ihnen; nie dass man einen Kompromiss an das Publikum peinlich verspüren müsste. Aber dass einer als anständiger Mensch, so treu sich selbst wie nur möglich, seine Feder führt, und dass er von seinem Gefühlsleben so viel hinzu thut, wie er hat, kann auch in einer Zeit literarischer Gewissenlosigkeit, wie der unseren, unmöglich hoch ange-

rechnet werden — wenn dieses Gefühlsleben ohne sonderlichen Wert für die Zeit und für die Menschheit ist und das artistische Vermögen obendrein noch wenig oder gar nicht ursprünglich und entsprechend eigentümlich scheint. Einzig in den »Anatol«szenen Arthur Schnitzlers war der zitternde Hauch einer Weltanschauung so krystallisiert, dass sich das Leben, ein Teil des Lebens, in Farbenskalen sichtbar und glitzernd brach: ich meine die Stimmung jener jüdisch-christlichen Melancholie, die dort auf das Lebemännische so glücklich angewandt erschien. Und dann war die Novelle »Sterben« eine im Psychischen wie Klinischen gut durchgeführte Studie. Aber sonst hat uns Schnitzler nie etwas gegeben; und die versteckte Sentimentalität, in dem Drama »Liebelei« beispielsweise, wirkte geradezu unerträglich. — — —

Es hat keinen Zweck, auf andere Wiener Autoren einzugehen, von denen Dasselbe oder Aehnliches in womöglich noch höherem Masse gilt. Nur Beer-Hofmann möchte ich wenigstens erwähnen, der in seinen ersten Novellen ein deutlicher Schilderer war. Und auf J. J. David will ich weisen, der in seinen letzten Novellen — dem Band »Die Troika« — eine Entwicklung nahm, die für mein Empfinden die Verheissung ist, dass wir mit ihm vielleicht doch noch einmal aus

Oesterreich einen Erzähler bekommen, der mit derselben festen zusammenraffenden Hand, ohne Müdigkeit oder Tändelei, das Leben packt, wie das unsere Novellisten thun: Anna Croissant-Rust, Halbe, Schäfer und Stehr. Zu ihnen gehört er, wenn er auch stofflich vorwiegend Städter ist. — —

Die eigentliche Provinz, die die letztgenannten Dichter für Norddeutschland vertreten, ist auch in Oesterreich zum dichterischen Wort gelangt. Hermann Bahr, der zu ihr kam wie Hansson zum Katholizismus, als nämlich nichts anderes mehr übrig blieb, hat sie verkündet. Und ich glaube, es waren gleich mindestens ein Dutzend Heimatdichter, auf die man hätte merken müsen. Ich habe mich mit einem begnügt: dem Dramatiker Franz Kranewitter, der keinen sonderlich reichen Griff zwar, aber einen so kräftigen ehrlichen treuherzigen hat, dass man das Zutrauen vielleicht haben darf, Oesterreich werde, wenn überhaupt, aus der Provinz heraus regenerieren können.

Seiner Hauptstadt aber, die nicht amerikanisch genug ist, als dass sie die Entwicklung von der ewigen Residenz zur modernen Urbs machen könnte und deren Kunst infolgedessen nie ausgesprochen modernen Kulturstil haben wird — seiner Hauptstadt thun in dieser Zeit, da der Südosten Europas

von dem Nordwesten endgültig überholt wird, Richter not, wie sie in dem einen Anton Lindner seither den einzigen hat, die mit Hohn und aggressiver Kritik zu retten suchen, was irgendwie für die allgemeine Menschheit der Zukunft noch von Wert sein könnte.

Hugo von Hofmannsthal.

Noch heute lieben Einige ein schmales Buch, das vor ein paar Jahren, als es nun einmal geschrieben worden und dann auch erschien, bereits tot geboren war: den »Garten der Erkenntnis«, der ohne literarische Absichten von Leopold Andrian ist — wie der Verfasser sich nannte, ein junger Mann aus sehr altem österreichischem Geschlecht. Totgeboren nicht nur für die deutsche Menschheit und ihre wie ihres Dichtens Entwicklung, nein sogar für das Wienertum totgeboren, von dem es immerhin ein bezeichnendes Stück ausdrückte — wie für den Verfasser selbst. Es zog eine Linie in den wiener Kulturstil hinein, an der das Bezeichnendste war, dass sie von vornherein auf ihr eigenes Ende zu lief. Ausgeschlossen, dass der Leopold Andrian, der diesen Ton als den seinen angeschlagen, ihn wieder, ge-

schweige denn einen anderen klingen machen würde. Es war ein Sterbebuch, eine feine stille altkluge Schrift, doch bei aller frühreifen Weisheit nicht etwa vorlaut, aufdringlich, im Gegenteil, scheu, zurückhaltend, fast schüchtern — mit jenen Farben schwindsüchtiger Schönheit blassgolden auf melancholisches Silber gemalt, die der hinlöschende Jacobsen herbstlich-dänischen Buchenwäldern unter weissen Himmeln entnahm. Nur, dass diese Weisheit von einem todmüden Kinde ohne Erlebnisse gefunden war, nicht von einem Manne, der den Garten der Erkenntnis seines und unser aller Daseins mit Bewusstsein durchschritten hatte. Im Uebrigen war es nichtsdestoweniger ein faustisches Buch, freilich von einem geschrieben, der keine frohe Frau Rat zur Mutter besessen: Rein inhaltlich das Buch eines geborenen Apollinikers, der hinter das um viele Ecken geahnte Wesen des Dionysischen zu kommen verlangt, aber abstirbt, bevor er auch nur den Bogen um die erste Ecke unternommen. Wenn man will, das wiener Wertherbuch unserer Zeit, der wiener »Adam Mensch«, mit einem Zusatz Caspar Hausertum, was Alles in Allem soviel heissen will wie: dass den Dingen statt mit prometheischem Wollen mit anämischem Tasten beizukommen versucht wurde.

Auf jeden Fall steckt der Infantentypus, den es dokumentiert, jedem wiener Dichter von lyrischer Qualität im Blute — diesem Blut, das nie ganz rot und rauchend ist, sondern immer ein wenig blass und sich verflüchtend; sei es blass von dem Schuss Bläue ausgegebener deutscher Tradition oder ausgegebener jüdischer Rasse.

Bei Felix Dörmann äusserte sich solche Dekadenz etwas parvenuhaft. Die Werte der Entartung, mit denen er sein Wesen belud, waren ihm weniger Last und Verhängnis, als eine Orchideeenzucht der Seele, weniger Fatum und mit der Muttermilch eingesogene Natur, als eine Welt künstlicher Blüten, die sich zu einem ähnlichen Dichtertum gruppieren liess, wie es sich in Frankreich — nur weit reicher, üppiger, Achtung verlangender — durch einige wirklich tragische Menschen, wie Baudelaire, lange vordem aus innerem Zwang der Seele gebunden hatte.

Hugo von Hofmannsthal dagegen, im Gegensatze zu Dörmann, kommt dem echten verschwiegenen Degenerationstypus Leopold Andrian schon bedeutend näher. Er ist sozusagen seine gesunde Parallelerscheinung, Dekadenz, die die Agilität der Nerven findet, mit der sie sich über den Mangel an Muskulatur fortbringt: der regenerierte Typus, der zwar nicht mehr heroi-

scher, aber doch sportlicher Interessen fähig ist, die hier »Dichter sein« heissen.

Wenn man sich zuerst in seine Verse hineinliest und ein Bild der Persönlichkeit aufbauen möchte, die sie geschrieben, kann man sogar die Empfindung haben, dass es ein ausserordentlich gesundes Naturell sei; natürlich kein condottierenhaft kraftstrotzendes, aber doch eines, das den Anfechtungen des Seins nicht nur gewachsen, sondern als ihr Herr erscheint; freilich mehr im galantesken Sinne des Barock, als im vitalischen der eigentlichen Renaissance. Man vermutet, dass ein junger Dichter sich ankündigt, der im reifen Alter dereinst ein Lebenswerk voll Raum, Höhe und Pracht geschaffen haben wird; einer, der dann all das Problematische, das den meisten seiner Zeitgenossen die wahrhaft bedeutende Wirkung unmöglich macht, weit hinter sich gelassen und an die Stelle der üblichen Zerrissenheit wieder Rundung gesetzt hat, an die Stelle der ewigen Fragen und Zweifel wieder die Einfachheit grosser Worte und ein gläubiges Vertrauen an die Welt.

Aber dann wird sehr bald mancherlei verdächtig.

Man prüft, worauf sich eigentlich diese Zuversicht gründet und was sie rechtfertigen könnte. Und man findet, dass es in der Hauptsache eine unerhörte versliche Ge-

wandtheit ist, die einen zu ihr verleitet. Das wäre nun eigentlich etwas Gutes, meint man — und man hat auch so geschlossen. Aber es ist in Wirklichkeit etwas sehr Böses. Denn diese versliche Gewandtheit ist von einer Art, ist von einer Güte und Vollendung, die unmöglich lange vorhalten kann und in dem Augenblick, in dem sie ein gewisses Mass von exzellenten Sprachqualitäten erfüllt haben wird, in Manier, Fadheit und rückgratlos glattes Wesen umschlagen muss. Hugo von Hofmannsthal als Formerscheinung stösst wider den Satz, dass es in Dingen der Kunst nichts Gefährlicheres, nichts Ungesunderes, Krankhafteres giebt, als wenn einer als Meister, statt als Lehrling seines Materials, der Sprache, beginnt — wie es naturgemäss sein müsste. Was bleibt ihm übrig? Er kann nur die immer traurige Geschichte des Wunderkindes wiederholen ... kann nur, wenn er das Dichten nicht eines Tages mit einer anderen Liebhaberei vertauscht, als Jongleur der Sprache enden: und schon habe ich Gedichte von ihm gelesen, seine letzten, die an die Oeffentlichkeit kamen, die ihn abwärts zum Nur-Gezierten zeigten.

Ich meine selbstverständlich nicht, dass das das Böse sei, dass Hugo von Hofmannsthals Form in durchaus alten, im Prinzip

überwundenen Bahnen geht, dass Metrum und Reim sorgsam angewandt sind, niemals durchbrochen werden und so fort. Das Alles wäre so schlimm nicht. Wenn nur nebenher der Schuss Neuwertigkeit — den auch seine Versbehandlung aufweist, aufweisen muss, da er ja sonst nichts als ein purer Epigone wäre — wenn dieser Schuss sich nur frischer, jugendlicher, dem Alter des Dichters organisch entsprechend gäbe! So aber, wenn er als vollendeter Shakespearemensch, Goethemensch, Platenmensch kommt, herrscht innerhalb der dadurch bestimmten formalen Gesetzmässigkeit die Note des Selbst- und Neuschöpferischen nicht, wie sie das bei Nietzsche, Liliencron, Dehmel thut, den wahren Fortentwicklungsmenschen unserer Zeit, sondern geht unter. Und nur die Hofmannsthalsche Anschauung bleibt als eigen und ihm eigentümlich bestehen, nicht im genauen Verhältnis auch ihre Behandlung, wie wir das bei Stefan George beispielsweise haben, der kraft der gleichmässigen Durchdringung von neuem Inhalt und alter Form auch und gerade in formaler Beziehung ein ungleich neuerer Mensch ist als Hofmannsthal. Der wiener Stilist hat von Anbeginn das Uebergewicht dem Epigonen zu. Und mit einem Ruck dieses Uebergewicht auf die andere neue Seite zu werfen, dazu ist er, das Kind

schwächlicher nachtheresianischer Kultur, nun einmal nicht fähig: er, der das Dichten sportlich, spielerisch betreibt, wird bald garnichts anderes sein können als Epigone. Der andere, der rheindeutsche Stefan George, der es ernster, gothisch-streng, fast heilig mit seiner Kunst meint, wird dagegen nie in die Versuchung, zu dilettieren, kommen.

Damit ist schon gegeben, dass der Grund im Persönlichen stecken muss, in der Art der Hofmannsthal eigenen und eigentümlichen Anschauung. Die Würde fehlt. Die Hochachtung vor dem Schöpferischen im Menschen, das wie ein Verhängnis schicksalsschwer im Dichter walten muss. Bei Stefan George ist diese Hochachtung so gross, dass sie ihn oft zur Pose verleitet. Bei Hugo von Hofmannsthal ist sie so klein, dass sie ihn zuweilen oberflächlich, geistreichelnd macht; heute schon. Neben überaus trefflichen Bildern begegnet man nachlässigen, gänzlich verfehlten, solchen, die einer vorüberhuschenden Idee zu Liebe gewählt waren und in der Brillianz der letzteren stecken blieben, begegnet man unorganisch gewonnenen und halben Bildern. Aehnlich verhält es sich mit seinen Moralen. Wie bei Leopold Andrian, nur gehäufter noch, trifft man auf Sätze voll ausserordentlicher Weisheit. In beiden Fällen ist es sozusagen angeborene Weisheit, nicht

aus dem allgemeinen Leben durch das eigene gewonnen, sondern einem Denken entsprungen, das sich als vererbter Blick in und hinter das Sein darstellt und ohne besonderes persönliches Zuthun geschah. Die eigentliche Arbeit haben eben andere, körperlich oder geistig verwandte, haben irgendwelche Ahnen früher gethan: jetzt giebt sie sich als überkommener Reichtum, wie aus einem Füllhorn glänzend und prachtvoll. Doch Leopold Andrian übermittelt die Resultate anspruchslos, wie selbstverständlich: und sein schmales Buch bekommt dadurch den Blick des wenn auch absichtslos Selbsterworbenen und dadurch des Doch-wieder-Neuen. Hugo von Hofmannsthal kokettiert mit seinen Moralen. Die Lust stellt sich bei ihm ganz ersichtlich ein, eine durch andere immer noch zu übertreffen; und so kommen mitunter gezwungene Weisheiten heraus, herbeigezogene oder halbe oder gemeinplätzliche. Doch muss anderseits anerkannt werden, dass es ihm meistens gelingt, Vorstellungen — beispielsweise Landschaften — Verfassungen — beispielsweise Leidenschaften — in Bilder und Formeln zu bringen, die berühren, als ob sie wirklich erlebt, die letzteren, als ob sie schwer, wenn nicht geradezu schmerzhaft erprobt seien. Und es gelingt ihm dann, sich als den tief in sich und in der Welt Erfahrenen hinzustellen.

Bis zu einem Grade muss das seine Berechtigung haben. Und wenn das Erlebnis auch im Spiegel geschah, es war doch eines; man kann ihm die innere Wahrheit nicht absprechen, zumal der äussere Blick, mit dem es gegeben wurde, so vollkommen und unabweisslich ist. Die paar ganz grossen Gedichte in seiner Lyrik, die, in denen es ihm gelingt, überkommenem Ton nie vernommene Klangnuancen zu geben, zeugen davon; und wenn irgendwo, dann hat man in ihrer mystischen Schönheit den Rest Hugo von Hofmannsthal, der wirklich echt ist, ganz. Ich will eine Probe davon geben. Die

Ballade des äusseren Lebens.

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege,

Und süsse Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben,

Und immer weht der Wind und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder,

Und Strassen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln Bäumen Teichen
Und drohende, und totenhaft verdorrte . . .

Wozu sind diese aufgebaut? Und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?
Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das alles uns? Und diese Spiele?
Die wir doch gross und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der Abend sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

Ich weiss, dass auch in diesem Gedicht nicht jedes Wort notwendiges Wort, notwendiges Geschöpf ist, dass manche nur um des Reimes, mehrere um des Metrums willen da sind, dass das Bild des ‚Honigs aus den hohlen Waben', oder vielmehr, dass der Begriff ‚Honig' keine inhaltliche Beziehung zu dem Begriff ‚Abend' hat, oder gar zu ‚Tiefsinn' und ‚Trauer', und dass selbst ein Platen, von Goethe und Shakespeare ganz zu schweigen, mühelos ein wirklich korrespondierendes Bild gefunden hätte. Doch derlei Einwände können bei einem so ungewöhnlichen Gedichte nichts heissen, das als Ganzes und von sich aus die Seele des Lesenden in eine Bewegung bringt, die unter dem Einflusse höherer Gewalten zu schwingen scheint. Hier ist Hugo von Hofmannsthal einmal reiner Dichter und zeigt sein inneres Gesicht; kein Artifex.

Wer den letzteren rein kennen lernen will, mit all der Unehrlichkeit seines Handwerkes, das Spielerei ist, der mag etwa den

»Erben« lesen, wo die Idee des Ganzen erdrückt wird von der Mache im Kleinen: wo ‚die Falten des Lebens' — man stelle sich vor! — ‚Tod! flüstern', weil die Zeile vorher ‚walten' stand . . wo ‚schwebend unbeschwerte(n) Abgründe' dem Reim ‚Gärten' zu Liebe vorkommen . . und wo aus demselben Grunde Baumwipfel (‚in den weiten') eine Beziehung zum Schritt (‚Schreiten') von Tänzerinnen zugeschrieben bekommen. Mir widerstrebt es herzlich, dieses Konglomerat von Unmöglichkeiten — Unmöglichkeiten nicht auf Grund irgend eines aesthetischen Princips, sondern der Natur: in der Natur selbst, wie im dichterischen Menschen — hier mitzuteilen. Das Negative durch Bekanntgabe positiv zu machen, scheint mir immer von zweifelhaftem kritischem Wert. Ich will lieber noch ein Gedicht hier anreihen, das für mein Empfinden eines seiner schönsten, der einfachsten ist, und das im Besonderen noch deshalb merkwürdig erscheint, weil es in allerdings geringem Masse eine Durchbrechung des alten klassicistischen Versprincips bedeutet und statt der dekorativen Wirkung, die sonst bei Hugo von Hofmannsthal Regel ist, eine schon mehr impressionistische zulässt. Ich meine den »Vorfrühling«.

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,

Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Er hat sich gewiegt,
Wo Weinen war
Und hat sich geschmiegt
In zerrüttetes Haar.

Er schüttete nieder
Akazienblüten
Und kühlte die Glieder,
Die atmend glühten.

Durch die glatten
Kahlen Alleeen
Treibt sein Wehen
Blasse Schatten

Und den Duft
Den er gebracht
Von wo er gekommen
Seit gestern Nacht.

Lippen im Lachen
Hat er berührt
Die weichen und wachen
Fluren durchspürt.

Er glitt durch die Flöte
Als schluchzender Schrei
An dämmernder Röte
Flog er vorbei.

Er flog mit Schweigen
Durch flüsternde Zimmer
Und löschte im Neigen
Der Ampel Schimmer.

Freilich, auch in diesem Gedicht von zauberisch echter Stimmung ist Hugo von Hofmannsthal, trotzdem er sich fast naturalistisch beschieden hat, eine jener Unwahrheiten unterlaufen, die man in seinen visionären Gedichten oft Strophe für Strophe findet und die ein Künstler, der wirklich gebärerisch schöpft, überhaupt nicht kennen würde: ich meine, dass in der logischen Bildmässigkeit die Vorstellung der ‚kahlen Alleeen' von der der ‚Akazienblüthen' einfach wieder aufgehoben wird.

Was von der Diktion des Lyrikers gilt; besteht natürlich auch von der des Drama, tikers Hugo von Hofmannsthal zu Recht- Es ist also nichts weiter über sie zu sagen. doch möchte ich ausdrücklich herausheben, dass es, wie dort eine wirklich lyrische, so hier eine wirklich dramatische Diktion ist.

Deshalb braucht freilich Hugo von Hofmannsthal noch lange kein Dramatiker zu sein. Und er ist auch keiner.

Alles was er in dramatischer Form geschrieben, zeigt noch deutlicher das Fatale seiner künstlerischen Existenzbedingungen. Wenn er sich lyrisch konzentrierte, so brachte er wenigstens für den Augenblick und im Umkreis des gegebenen kleinen Stoffes ein Rundes, in sich Zurücklaufendes zu Stande; und das Bedenkliche war blos, wie man ge-

sehen, dass er es mit einer verdächtigen Meisterschaft that, der man unmöglich Langlebigkeit voraussagen konnte. Steht er aber vor einem grossen Stoff und sucht er ihn zu zwingen, so zeigt sich, dass seine Entwicklungskraft schon für die Dauer des Schöpfungsprozesses, der dazu nötig, zu mürbe, unausgiebig, bald zusammenbrechend ist.

Ich will erzählen, wie das zusammenhängt.

Wie Hugo von Hofmannsthal im Formalen keine artliche Entwicklung — nur eine gradliche Vollendung mit genau vorbestimmter Grenze — haben kann, so ist es heute schon ausgemacht, dass ihm auch eine inhaltliche auf keinen Fall beschieden ist. Beides ist natürlich nur Grund und Folge, das Letztere die eigentliche Ursache des Ersteren: erneuerte er sich im Inhaltlichen, so würde er es notwendig auch im Formlichen thun, hätte er eine andere Weltanschauung als die, welche ihm in die Wiege gelegt wurde und die er dann als Dichter in magische Beleuchtung zu rücken liebte, hätte er eine selbst erworbene Weltanschauung, eine die ihm Wunden geschlagen, dann müsste er auch beständig darauf aus sein, ihr neue Ausdrucksmittel zu finden. So aber kann er sich damit begnügen, die alten Ausdrucksmittel seinen an sich ja nicht wechselnden noch wachsenden Zwecken dienstbar zu

machen — bis diese Zwecke eines Tages langweilig geworden sind; ihm oder uns, das ist gleichgültig. Das letztere ist ausgemachterweise, nehmen wir es wenigstens an, noch nicht eingetreten; und ob Hugo von Hofmannsthal selbst von sich noch etwas erwartet, kann man natürlich nicht wissen.

Und nun macht er sich an dramatische Vorwürfe! Das heisst, an Vorwürfe, die vor allem gerade inhaltliche Entwicklungskraft verlangen. Und zwar in einer zweifachen Beziehung: Einmal sich selbst gegenüber die Kraft, sich von dem Leben fortwährend thematisch bereichern zu lassen, mit jedem neuen Drama auch wieder thematisch neu zu kommen — Und zweitens dann die Kraft, ein gegebenes, von der schöpferischen Seele angenommenes Thema auch von seinem Anfang bis zu seinem Ende gliedweise und doch dabei die Beziehungen knüpfend durchzuführen. In Beidem versagt der Dramatiker Hugo von Hofmannsthal.

Hat man einen Lyriker vor sich, dessen Lyrik in nichts weiter als einer Variation ein und desselben Stimmungsgehaltes besteht, so ist das gewiss ein Zeichen einseitiger Empfindungsveranlagung — aber sie kann sein Stil sein und, wenn sie sich zu einer gewissen Grösse erhebt, auch den Lyriker als solchen gross machen. Lenau

etwa ist der Beweis; und auch Hugo von Hofmannsthals Lyrik selbst vermag unter diesem Gesichtswinkel zu passieren. Von einem Dramatiker aber muss man unter allen Umständen eine, ich möchte sagen, chameleontische Empfindungsveranlagung verlangen.

Und nun vergleiche man die ersten Dramolete Hugo von Hofmannsthals, die, welche er unter dem Pseudonym Loris an die Oeffentlichkeit gab, und seine letzten Dichtungen in scenischer Form: eine wesentliche Wandlung, oder gar einen Umschwung, wird man nicht feststellen können. Abgesehen von der formlichen Vollendung natürlich, an die er seine ganze Liebe verschwendet — mit siebenundzwanzig Jahren naturgemäss geschickter, weicher, deutlicher modellierend, als mit siebzehn, so dass es ihm heute unter Anderem besser gelingt, eine Figur plastisch herauszumeisseln, sie lebendiger herauszukolorieren, als früher. Aber die Figuren selbst haben stets die gleichen Pläne, Wünsche, Neigungen — ihre Seelen sind auf den Ton einer einzigen Saite gestimmt. Immer ist es derselbe Niedergangstypus, der Infantentypus mit dem weissen Körper und der weissen Seele. Artunterschiede bestehen nicht. Und Gradunterschiede sind im Dramatischen, wo es nicht gilt ein pathologisches Bild mit

allen den möglichen Varianten zu entwickeln, belanglos: so ist es da gleichgültig, ob einer anämisch schmachtet oder hektisch schwärmt. Man mag nehmen, wen man will: Die Menschen in jener frühen Szene »Gestern«, die Hugo von Hofmannsthal zuerst bekannt gemacht hat. Den Thoren in der »Der Thor und der Tod«. Den Wahnsinnigen in dem Fragment »Aus einem Puppenspiel«. Die Schüler in »Der Tod des Tizian« oder die Madonna Dianora in »Die Frau im Fenster«. Immer ist es dieser eine und derselbe Typus des Menschen, der nicht der Macht des lebendigen Lebens erliegt oder sie besiegt — was an sich gleichgültig wäre; wichtig ist nur, dass in den tausend Möglichkeiten zu siegen oder besiegt zu werden auch die Möglichkeit tausend verschiedener Schicksale, das ist, wirklich verschiedener Dramen liegen würde — sondern der Typus, dessen Daseinsfunktionen wie von den Sternen abhängig sind von den Launen des Nervensystems, des durch ästhetenhafte Kulte zerrütteten. Ja, bis in das orientalische Milieu der »Hochzeit der Sobeide« und das nordische des »Bergwerks zu Falun« hinein lässt sich dieser Typus verfolgen; und wenn er im »Abenteurer und die Sängerin« überwunden zu werden scheint, so wird er es durch sein genaues Gegenteil, durch seine einfache Um-

drehung, wodurch in Hugo von Hofmannsthals Dramatik auch keine neue, nur eine verwandte Note kommt. Immerhin ist der »Abenteurer und die Sängerin« das Stück Hugo von Hofmannsthals in dramatischer Form, wenigstens der erste seiner beiden Akte, das am längsten gutiert werden dürfte: es stehen eine Reihe unsagbar zarter, schöner und einige hinreissende Passagen in ihm.

Im Grunde ist die Eintönigkeit, die in blassen, aber edlen oft kostbaren Farben schleierhaft über Hugo von Hofmannsthals Dramen liegt, keine andere als jene, die wir in Norddeutschland, nur grauer, wirklicher, oft schrecklich, im Tone des Conradi, Przybyszewski, Schlaf und anderer haben: die Eintönigkeit problematischer Lebensauffassung und -führung, vom kulturrellen Instinkt auf den aesthetischen des Wienertums übertragen. Schreck vor dem Leben, prometheischer Schauder satanisch oder divin gefärbt, ward Wehmut und schöne stille Geste. Aber eben das Aesthetische, die Macht feiner sprachlicher Vorführung, lässt uns die typische Verfassung dort auf den ersten Blick als gesunder, weil bezwungener erscheinen, denn bei uns. Wenn man aber näher zusieht, findet man, dass man dort noch nicht einmal den Drang und die Kraft zum prometheischen Schrei hat und der

leise, scheinbar beherrschte Ton nichts als Unfähigkeit zum lauten ist. Abgesehen davon, dass man bei uns, wie früher angedeutet, den richtigeren Weg geht und ein pathologisches Bild giebt; das heisst, den autopsychischen Stoff in der angemesseneren Form des Romans behandelt. Hugo von Hofmannsthal dagegen wählt die dramatische Form und es geht ihm wie D'Annunzio, dem Dramatiker, der auch über die Verwendung einer und derselben typischen Verfassung — und es ist eine ähnliche, nur grösser gesehene wie bei Hugo von Hofmannsthal — nicht hinaus kommt. Die Bühne aber fordert Abwechslung, Abwechslung und wieder Abwechslung!

Die Beziehung, die so zwischen Hugo von Hofmannsthal und D'Annunzio besteht, ist von einer Weise, die mich auf den zweiten Punkt bringt, in dem der erstere als Dramatiker versagt: dass der Dichter, der unfähig ist, sich selbst durch Verallgemeinerung seines Ichs zu bereichern und damit, sich selbst beständig über sich hinaus zu entwickeln, auch die Gabe nicht hat, im also gegebenen Umkreis einen Stoff dramatisch voll auszubilden, auszubauen, von seinem Anfang bis zu seinem Ende durchzuführen. Hugo von Hofmannsthals Athem reicht zu einem Gedicht, zu einem Monolog, zu einer Scene, aber zu einem Akte ist er oft bereits

zu schwach, geschweige denn zu einem ganzen Stücke. Und das ist das Allerbedenklichste an ihm. D'Annunzio geht das plastische Vermögen, das Hugo von Hofmannsthal, wenn auch nicht allzu stark, doch immerhin hat, vollständig ab. Aber dafür ist es ihm gegeben, nach grossem Plane und mit dramatischer Consequenz ein Werk auch wirklich aufzubauen: es steht und hat Höhe, sogar ein Dach — der letzte Akt deckt die Fragen, die der erste aufsperrte, zu. Hugo von Hofmannsthal bleibt ewig im Fragmentarischen, sei es im Anlauf, sei es im Abriss stecken. Wenn er einen Akt zwingt, wie gesagt, dann ist es schon viel. Und zerrt er diesen einen Akt einmal in mehrere auseinander, dann werden im besten Falle wieder einfache Scenen daraus; oder man kann gewiss sein, dass das, was sich seinem Wesen nach als Akt, das heisst als rund für sich, doch in Beziehung stehende Teilhandlung einer grösseren ganzen, giebt, ärmlicher dürrer kahler durchsichtiger ausgefallen ist, als es sonst bei Hugo von Hofmannsthal die Regel. Man lese die »Hochzeit der Sobeide« darauf hin und »Das Bergwerk zu Falun«, und man wird die gewisse Empfindung haben, dass von dem, der sie geschrieben, eine Wirkung in die Länge und Breite, eine sozusagen abendfüllende Wirkung, um mich

bühnenpraktisch auszudrücken, kaum je zu erwarten stehen dürfte.

Dieser fragmentarische Zug ist natürlich nur eine Aeusserung des im Kern problematischen Wesens Hugo von Hofmannsthals. Er ist zu klug und zu geschmackvoll zugleich, um den Mund voll zu nehmen von dieser Problematik; aber sie und der energetische Knacks, den sie voraussetzt, ist da . . und damit das, was wir vor allem einmal überwinden müssen, endlich überwunden haben sollten: wir werden sonst nie zu der Kunst, im Besonderen nie zu dem Drama kommen, in dem von allen Seiten gesammelt ist, was in unserer Zeit an Werten, wert der Ewigkeit aufbewahrt zu werden, aufgespeichert liegt.

Ich habe neulich einmal einen Satz über die Dichter dieser unserer Zeit gehört, der hart war, erschreckend hart, aber etwas leidig Wahres hatte. Jemand sagte: »Wer heute im Einzelnen etwas ‚kann', kann nichts Ganzes, und wer anderseits etwas Ganzes ‚will', der kann nichts im Einzelnen.« Man weiss: einige Lyriker sind auszunehmen. Aber im Dramatischen, da sind Hugo von Hofmannsthal und anderseits d'Annunzio die Bestätigung dieses Satzes. Wer ihn anerkennt, wird wissen, warum ich hier mehr gegen als für Hugo von Hofmannsthal ge-

schrieben: Man soll wieder das Beste wollen, und sei es auf Kosten des Guten!

Der Held des schmalen Buches von Leopold Andrian stirbt, ohne erkannt zu haben. Hugo von Hofmannsthal ist genau derselbe Held seiner Dichtungen, der heute ins Leben tritt und für den es Nichts giebt, das er nicht erkannt hätte und das er nicht könnte. Bis auf das Ganze! Deshalb wird auch er sterben. Wir aber haben genug des Stückwerkes, das ohne Wurzelkraft in unseren Tagen über die Erde gestreut ward. Und wir wollen wieder das Ganze! Bekommen wir es nicht, dann gehen wir lieber zu unseren Classikern zurück, die Alles erkannten und konnten. Bis auf das Stückwerk!

P. A.

Es ist keine Pose und keine kapriziöse Idee, ist erst recht kein blosser Zufall, dass Peter Altenberg sich so nennt: »P A«, wenn er von sich selbst redet oder sich selbst handelnd einführt in seine Dichtungen, die mit Absicht in der pointenknappen Form von Skizzen gehalten sind. »P A« ist die Skizze seines innersten Wesens, die Visitenkarte seiner Seele sozusagen und die Pointe im Sinn seines Seins — äusserlich dokumentiert. In dem scheinbar sonderlingshaften oder beiläufigen Zug liegt der ganze Mensch, wie er für sein Teil ein Zeitalter mit repräsentiert, von dem man wohl gesagt hat, dass es im Gegensatz zu allen anderen nicht das des Briefes mehr sei, sondern der Depesche.

Peter Altenberg, P A, hat als gedanklich und künstlerisch produzierendes Individuum Depeschenstil. Er erzählt nichts mehr, sondern

begnügt sich damit, die wesentlichen Punkte anzugeben. Und da er sie suggestiv anzugeben weiss, ist er in seiner Art vollkommen: es fällt dem modernen Menschen nicht schwer, zwischen den Chiffren die Zusammenhänge herauszufühlen.

Peter Altenberg ist P A. Wenn er Einzelnes andeutet, hat man das Ganze. Das Grosse als solches kümmert ihn nicht; er sieht nur das Kleine bedeutungsvoll; das aber ist für ihn ein auf sein essentielles Minimum zurückgeführtes Grosses.

Andere Dichter — auch heute noch — werfen schwer und dröhnend ihre Werke in die Welt und ihre Namen bekommen im Laufe der Jahrhunderte dieselbe Schwere und denselben dröhnenden Ton. Wie klingt Shakespeare! wie klingt Göthe! Das Menschliche, mit dem leiblichen Leben geboren und dann zum Schöpferischen geworden, zieht kraft solcher Dichter immer weitere und weitere Kreise und erfüllt thatsächlich schliesslich die ganze Welt, die es ausdrückt und von der es entnommen: auf grosse Worte ist das Sein gebracht. Peter Altenberg klingt P A, und es liegt ein Symbol darin! Sein Menschliches, mit dem leiblichen Leben geboren und dann zu seinem Schöpferischen geworden, ist nicht die überdimensionale Ausweitung aller der Qualitäten, die latent

in ihm liegen, sondern ihre Kondensierung: in kleinen Dosen verabreicht er das Sein, künstlerischen oder gedanklichen Dosen, wie gesagt.

In solchem Betracht ist P A eine kuriose Erscheinung, eine, die die Regeln der sonstigen dichterischen Phänomenologie nicht bestätigt. Auch heute, denn der Terminus des Depeschenzeitalters ist nur ein relativer, deckt bloss nebenherlaufende Augenblickswerte, nicht die Ewigkeitswerte, die auch unsere Kultur nach wie vor führen. Der Unterschied gegen früher ist schliesslich nur der, dass wir uns mehr und mehr die Möglichkeit schaffen, auch im einzelnen Kleinen gross zu sein. Darüber aber geht nach wie vor der Zug und Schwung des grossen Ganzen, der unsterbliche Drang der Menschheit zu panoramatischen Gesichtspunkten, nicht bloss zu minutiösen und pretiösen.

Aber gerade deshalb kann das Abweichende einer Erscheinung wie Peter Altenberg so sehr wohl in einer korrespondierenden Beziehung mit Zeiterscheinungen stehen, deren spezieller Ausdruck er ist . . . gerade deshalb muss man dem Wesen seines Kuriosen nachgehen, das darthut, wie die an sich wichtige und wesentliche Zeitausnahme die wichtigere Zeitregel bestätigt.

Peter Altenberg ist Wiener: das bezeichnet

auch ihn naturgemäss und stilgemäss bis zu einem Grade. Aber dieser Grad ist sehr bald erreicht und hinter ihm, scheint mir, fängt dann erst der eigentliche Peter Altenberg, der P A, an.

Der Unterschied dürfte in der Hauptsache darin liegen, dass Peter Altenberg der einzige Weltmann ist, der aus Wien in die moderne Literatur gekommen. Weltmann nicht im Sinne des internationalen Flaneurs, sondern der Herzensweite — im Sinne seiner Gabe, sich mit allem Irdischen wahrhaft europäisch, kosmopolitisch, weltbürgerlich zu identificieren. Seine Moral ist Völker verbindend, weil Individuen verbindend.

Immerhin zeigt sich der Wiener in manchem.

Abgesehen vom Milieu natürlich und abgesehen auch von einer Bevorzugung femininer Stoffe, auf die ich in Sonderheit kommen werde, zeigt er sich vor allem in einer bewussten Inanspruchnahme, ja Verkündigung des christlichen Momentes für unsere Zeit.

Der norddeutschen Meinung, dass das christliche Moment sich nunmehr ausgespielt habe und dadurch überflüssig geworden sei, dass infolge zweijahrtausendlanger Moralinzucht seine Ethik jedem Menschen, der heute geboren wird, mit in das junge Leben gelegt werden dürfte, als etwas ganz Selbstverständliches — dass wir beispielsweise die Nächsten-

liebe, um gleich die Summe aller christlichen Moralmomente zu nennen, gar nicht mehr als Postulat, sondern als einen Instinkt empfinden, dem wir so natürlich gehorchen wie dem Hunger und der Liebe: dieser norddeutschen Meinung ist man im katholischen oder semitischen Oesterreich nicht. Der Grund kann für uns nur darin liegen, dass man in Oesterreich, in Wien, entweder noch gar nicht zum wahren Christentum, wie es sich durch zwei Jahrtausende germanisch entwickelt hat, vorgedrungen ist, dass man es vielmehr als das eigentlich Neue im Seelenleben der modernen Generation erachtet: Fall des Semiten, der erst in unseren Tagen seine Lebenstendenzen altruistisch säubert, sich all die kleinen Egoismen seiner Rasse abwäscht und infolgedessen mit einer gewissen Arroganz behauptet, dass nun erst, in dem Augenblick, da der Semit zum ersten Male Christi einigermassen würdig wird, das Heilandsreich auf die Erde komme. Oder aber man hat das wahre Christentum verloren, es jesuitisch zu weichlichen Nervenkulten hinentwickelt, die nicht der Religion, sondern ästhetischen Bedürfnissen dienen: Fall des aristokratischen Neokatholikers, der Gebete wie Parfum behandelt.

Peter Altenberg ist der einzige Dichter, bei dem die christliche Moral nicht Phrase

oder intellektuelles Armutszeugnis, noch ästhetisches Remedium ist, sondern wirkliches Erlebnis, wenn auch weniger des beteiligten Herzens, als des aesthetisch-gedanklichen Triebes zu einer Weltanschauung. Er giebt diese christliche Moral oft egidyhaft, uhdehaft ehrlich. Während er an anderen Stellen allerdings das Richard Wagnerische hat, wenn auch ohne seine sentimentale Tristanwehleidigkeit.

Beim Egidyhaften und Uhdehaften entfernt sich Peter Altenberg regelmässig, wie es ja nicht anders sein kann, vom Künstlerischen und nähert sich dem Agitatorischen humaner Ideeen. Beim Richard Wagnerischen stellt sich das evangelisch verloren gegangene artistische Moment wieder christlich her und giebt Peter Altenberg, sonst dem Beherrscher der leisen Zwischentöne, einen superlativen Klang:

Nicht Dir und Einem gieb das Gute, das Du gefunden auf Deinen schweren Wegen — — — gieb es Allen!

Auf dass an Deinem armseligen Erden-Wallen der Eine und der And're Klärung finde!

Künstler? Dichter? Wahn der Grösse!

Was Du Merk-würdiges erlebt, bring' es den Fremden, dass sie's mit-erleben!

So wirkt das heilige Gesetz organischer Solidaritäten.

Lass sie Teil-nehmen!

Ich liebe diesen superlativen Klang nicht

an Peter Altenberg. Pathos passt nun einmal nicht zu P A. Mag er der Begeisterung noch so begeisterte Worte finden, wie dieses etwa: ‚Begeisterung und Deklamation sind Mittel, unseren Stoffwechsel zu beschleunigen, also unser Menschentum zu steigern. Man verjüngt sich dabei. Es ist wie ein Turnen von innen.‘ So ist es auch bei ihm nur eine Begeisterung von innen, ein stilles Glühen im Herzen, im Gemüt und seinen Wünschen für das Menschentum. Kein Flammenschlagen nach aussen: das Prometheische in ihm lebt nur als kleines Pünktchen Licht und reicht gerade aus, den Menschen Peter Altenberg selbst zu erhellen und zu durchwärmen. Es wäre thöricht, zu verlangen, dass davon auf andere ganze Feuerwogen übergingen. Peter Altenberg ist ein lieber Mensch, aber ganz und gar nicht Heroe.

Doch das Citat, das erste, das pathetische, ist interressant: scharf hinein fällt das Wort von den »organischen Solidaritäten«.

Peter Altenberg hat, und das macht ihn zum »P A« und so ungemein wertvoll, neben dem Reaktionär-Christlichen noch das Pionierhaft-Amerikanische, von dem ich ausging — jenes Weltmännische, auf das ich wies. Ich möchte geradezu sagen, er hat etwas vom Walt Whitmanhaften; rein sprachlich und, was wichtiger ist, auch inhaltlich.

Seine Bilder sind Lokomotive, Shrapnell und ähnliche. Einmal sagt er beispielsweise von tanzenden jungen Leuten: ‚hier öffnete das junge unverbrauchte Leben eine seiner Ventilklappen und liess Begeisterung und Jugendlust ausströmen.' Ich behaupte natürlich nicht, dass das besonders schöne Bilder sind, im Gegenteil, aber sie zeigen, wie P A auf dem Wege ist durch die Wildnis noch nicht umgesetzter Anschauungs- und Auffassungskomplexe. Er bestätigt es selbst mit dem Satze: ‚Ich interessiere mich nicht für die Dinge, die waren, ich interessiere mich für die Dinge, die *sind*, die *kommen werden*.' Bewegung — das ist sein immer wiederkehrendes Wort. Fühlen nach Vorne, auf das kommt es für ihn an: und in diesem experimentierenden Sinne passt Begeisterung zu ihm.

Seine Skizzen sind inhaltlich genommen denn auch wie Fremdworte aus einer Sprache, die wir nur erst teilweise verstehen — wie Fremdworte der Seele, wie künftige Schlagworte sich heute erst vorbereitender seelischer Zustände. Wir wissen oft ihren wortwörtlichen Sinn nicht — aber wir ahnen ihn, denn diese Skizzen haben, wie eben Fremdworte immer, eine besondere Athmosphäre um sich, die wir gleich als solche empfinden, wenn sie sich mit unserer gewöhnlichen mischt.

Es ist bezeichnend, wie P A das erreicht.

Er hat sich eine ganz eigentümliche, halb pleinairhaft impressionistische, halb japaneske Manier geschaffen, um all die feinen Beziehungen des Menschen zu sich selbst und zu anderen Menschen zu fixieren. Meist genügt es, dass ein paar delikate Aeusserlichkeiten zusammengestellt werden, um eine ganze Assoziation von innerlichen Zusammenhängen herausspringen zu machen, um einen ganzen modernen und immer ungewöhnlichen Konflikt, die Möglichkeit tausend künftige Konflikte ahnen zu lassen.

Hier eine Probe, die erste Skizze aus seinem ersten Buch, das nicht anders heissen konnte als: »Wie ich es sehe«:

Neun und Elf.

Margueritta stand nahe bei Ihm.

Sie lehnte sich an Ihn.

Sie nahm seine Hand in ihre kleinen Hände und hielt sie fest. Manchmal drückte sie sie sanft an ihre Brust.

Und doch war sie erst elf Jahre alt.

»Margueritta ist die Menschenfreundin« sagte die Mutter zu dem jungen Mann, »Rositta ist anders — —. Sie liebt die Einsamkeit, die Natur und die Tiere. Jetzt hat sie ihr Herz einem gelben Dachshund geschenkt, Herrn von Bergmann. Sie hatte das Glück, ihm gestern vorgestellt zu werden. Sie hat heute die Taschen voll Würfelzucker für ihn — — — aber es ist eine unglückliche Liebe.«

»Wieso unglücklich — —?!« sagte das Kind, ich liebe ihn ja! Ich denke immer an ihn — —. Das macht mich doch glücklich?!«

Rositta war neun Jahre alt, zart und bleich

Margueritta sagte: »O, Rositta ist übertrieben —!«

»Wieso?!« fragte die Schwester und erbleichte —.

»Ja, Du bist übertrieben — —! Sie will Sennin werden am Patscherkofl und Zither lernen!«

Rositta: »Der Wirt in Jgls hat so schön Zither gespielt und gesungen! Und er hat gar nicht gewusst, dass er schön singt — —! Er ist dagesessen und hat gesungen — — —.«

Margueritta: »Rosie hat eine Altstimme und dichtet sich selber die Lieder. In der Früh singt sie manchmal. »O, meine Berge, meine Berge — —!« Aber übertrieben ist sie doch — — —!«

Die Mutter sagte: »Das ist doch kein Lied: O meine Berge — —!?«

Rosie sah ihre Schwester an. Sie war erstaunt, verlegen.

Margit sagte: »O ja, das ist ein Lied — —! Mama, das verstehst du nicht, das verstehen nur wir. Ein Lied ist es, nicht wahr, Herr — — —?!«

Der junge Mann sagte: »Ja!«

Er dachte: »Es ist eine tönende Menschenseele — — ein Lied!«

Er blickte in die Welt zweier Kinderseelen.

Margueritta war die rosige Morgenröte — — man konnte es nicht anders sagen.

Aber die Andere, die Sennin am Patscherkofl, die bleiche zarte, die Zither lernen wollte und die mit einer Altstimme sang: »O meine Berge, meine Berge« — —?!

Es wurde Abend.

Er sass zwischen den beiden Kindern auf einer Bank an der Esplanade.

Margueritta legte ihr blondes Köpfchen auf seinen Schoss und schlief ein. — —

Rosie sass da und blickte auf den See hinaus. — —

Beide weisse süsse Kinderseelen waren ihm zugeflogen.

Aber wirklich liebte ihn nur Margueritta und wirklich liebte er nur sie.

Was ist das »wirklich«?!

Ueber der anderen schwebte das Schicksal. In ihr sang es: »O, meine Berge — — —«. Und doch küsste sie ihn so sanft und sagte: »Du, Herr Albert — — —«

Aber den Herrn von Bergmann mit dem gelben Fellchen und den krummen Beinchen und den riesigen Ohren — — — den liebte sie »wirklich«!

Wenn er vorüberwatschelte, hatte sie eine tiefe Sehnsucht — — —. Sie stand da mit ihren verschmähten Zuckerstückchen und warf sie ins Wasser — —

Der junge Mann fühlte die Tiefe.

Die Mutter sagte einfach: »Rositta ist schwer zu behandeln. Ich sehe darauf, dass sie viel schläft. Ich möchte Aufregungen von ihr fern halten — — —.«

Auch das Mutterherz fühlte das »schwebende Schicksal.«

Der junge Mann behandelte beide gleich. Beide küsste er, mit Beiden ging er Hand in Hand über die Esplanade, mit beiden ruderte er in den Abendstunden langsam auf und ab — — —. Beiden schenkte er zum Abschied, im Herbst, zwei goldene Kuhglöckchen als Brosche, mit dem eingeätzten Worte »See-Ufer«.

Rositta sang am nächsten Morgen in der Stadt mit ihrer Altstimme: »O meine Berge, meine Berge —!«

Es war doch ein Lied — — ein Lied!

Margueritta hörte zu und dachte: »Du Dichterin, Du Sängerin — — — «

Dann sagte sie einfach: »Rosie, Du bist übertrieben — — — !«

So eröffnet P A Perspektiven auf innere Romane; ein schmaler Spalt, aber man sieht Vieles durch ihn. P A's Skizzen sind wie phonographische Nachrichten aus unserem wahrsten Sein, aus jener mystischen Sphäre tief in uns, wo Physis und Psyche eine Einheit sind: Man hört nicht ganz deutlich, aber man hört, dass in Bezirken überhaupt gesprochen wird, die man sonst und früher für tot hielt.

Doch muss man, wenn ich so ‚unser wahrstes Sein' sagte, das ‚unser' ein wenig einschränken. Der Wiener, der im Kern marode Mensch, dokumentiert sich darin wieder, dass für P A das männliche Sein nichts oder doch nur eine unaparte Einfältigkeit, der Mann höchstens ein Mari, die Frau dagegen, die erwachte und dann unverstandene, und die nicht erwachte, das kleine oder das junge Mädchen, überhaupt das Kind, Alles sind. Und es ist nur logisch, dass er sich um das Kind im Menschen — die Frau ist nichts anderes — so ausschliesslich müht. Wer nicht muskulativ, wie Walt Whitman, die Menschheit fortbringen will, und wem trotzdem wie diesem das Fortbringen Lebensziel

ist, wer das durch Ausbildung und zärtliche Behandlung aller fast schon verkümmerten oder der noch ganz unausgebildeten knospenhaften Ansatzkeime, durch Kultivierung des schwächlichen Besseren im Menschen, statt durch Neupflanzung des guten Starken zu vollbringen sucht, der muss das, kann gar nicht anders.

Ich wies auf die Bevorzugung femininer Stoffe schon hin.

P A hat die Liebe zu der Frau aus der Entfernung. P A's Liebe zur Frau ist seine fixe Idee. P A, der nie Glück gehabt hat bei schönen Frauen, kann paralytisch werden über einen schönen Frauenarm. P A's Liebe ist die Anbetung. P A kennt die Leidenschaft nicht. Und so schenkte ihm sein Erleben aus der Ferne, zu einer Zeit, da er wohl noch gar nicht daran dachte, sich dichterisch zu äussern, diesen subtilen Instinkt für die unhautlichen Aeusserungen zurückgebliebener, gewaltsam zurückgedrängter oder noch überhaupt unausentwickelter Wesen: aller derer, die dumpf, ihrer selbst unbewusst, in Sehnsucht dahinleben und die nie eigenmächtig über die Zäune der Konvention und des Ladytums sich hinweg zu schwingen wagen; oder der Kinder, die noch vor dem Leben stehen und deren pflanzliche Daseinstriebe von nichts gehemmt sind. Wüsste P A um

die Leidenschaft, die das Schicksal ist und Mann und Weib gleichwertig zusammenreisst, die die Jugend verbrecherisch im unsterblichen Sinne Prometheus' zu verbotenen Sternen zieht, so würde er das Leben anders sehen, maskulin, nicht feminin, würde er sich nicht damit bescheiden, der Dichter der aparten Alltäglichkeit — wenn dies Paradox erlaubt ist — im Leben blos der Frauen, verzwitterter Weibschattenwesen, und der Kinder zu sein, sondern der Dichter der allgemeinen Ewigkeit in allem Menschlichen sein wollen. Dies ‚bescheiden' ist es, was ihn zur kuriosen Erscheinung macht. Und zugleich ist es wieder ein christlicher, asketischer — ein wiener Zug.

Dabei spricht dieser selbe Dichter, der die Reinheit anbetet und der Leidenschaft flucht, oft schwärmerisch vom Griechentum. Seltsame Mischung in einem und demselben Menschen! Aber sie wird erklärlicher, wenn man bedenkt, dass es das extremste apollinische Griechentum ist: auch Richard Wagner der Entsagende nahm Wendungen nach Hellas hin. Und wenn P A sie nimmt, so bekommt er, der etwas Vegetarisches in seinem Wesen hat, wenn es sich auch immer ästhetisch, oft schon gourmandhaft äussert, in seiner Entsagung einen geradezu indischen, buddhistischen, fidushaften Zug. Hier eine Probe:

Er blickte ihr nach: »Dich, Dich, nackt, ganz nackt, auf einer duftenden Wiese im Abendschatten Reifen schlagen sehen und fliegen — — fliegen, und, wenn Du müde bist, neben Dir zu sitzen, am Waldessaum, im Abendschatten, und den Duft der feuchten Waldeserde und der Wiese und Deines Leibes einzuatmen und die Schönheit der Welt in sich einzusaugen und in diesen Schönheitskräften, die durch tausend Strahlen in's Auge, durch tausend Atome in's Gehirn dringen, zu wachsen, und voll, übervoll zu werden und diese concentrierten latenten Spannkräfte in Reichtum zu empfinden und diesen Reichtum in Liebe, in Gedanken umzuwandeln und diese in Bewegung umgesetzten Kräfte neue Kraft zeugen zu lassen — — unerschöpfliche, das ist »ein Lebendiger« sein! Das!

wir aber — — wir leben nicht!!«

Es hat keinen Zweck, harte Worte gegen diese Lebensfeindschaft zu sagen, die sich hier äussert. Zumal sie, wie man gesehen, sich in anderer Beziehung durch Lebensfreundschaft — denn das ist Bewegungs-, Entwicklungsfreundschaft immer — wieder selbst aufhebt. Liebe zur Natur steht gegen Verachtung der Kultur, dies ist es im Grunde. Und beide stehen ebenwertig gegeneinander, im Gleichgewicht gehalten durch das Künstlerische P A's, das sein Geschmack und sein gläubiger Sinn für edle funkelnde Formen ist.

In beidem, in der Naturliebe und der Kulturverachtung, bleibt sich P A konsequent.

Das haben seine späteren Skizzen gezeigt, die er auf »Wie ich es sehe« folgen liess. Das Buch »Ashantee«, in dem er seine Liebe zur Natur auf die Unkulturmenschen, die unsere Erde heute noch hat, übertrug. Und das Buch »Was der Tag mir zuträgt«, in dem er seinen Kulturhass stellenweise bis zur Anklage gegen die konventionelle Gesellschaft steigerte.

Eigentliche Entwicklung zeigen sie nicht. Keinen neuen P A bekommt man zu sehen. Naturgemäss, wie sollte das auch?

P A hat in einem Augenblick angefangen, zu dichten oder wie man seine Art, den Fabeln des Lebens schriftlich einen denkbar extrakthaften Sinn zu geben, nun nennen mag, als das Leben eine bestimmte Summe von Reichtum in ihm aufgespeichert hatte. Bis dahin hatte das Leben an ihm selbst gedichtet; und von jener Summe giebt er nun die Zinsen. Nie wirft er die Summe hin, sie einem unbekannten Gotte zu opfern. Nie wird er ein grosses Werk schaffen, mit einer einzigen Werfkraft restlos den ganzen P A, dann: Peter Altenberg. Das darf man nicht von ihm verlangen, der er der Meister der Synthese im Kleinen ist, der Zauberer ungezählter Neuwerte, die immer nur Teilwerte seines inneren Reichtums sind, obwohl sie

rund, rondellartig, für sich stehen und ein Ganzes enthalten.

Das war nach »Wie ich es sehe« schon klar. Und seine beiden letzten Bücher haben es bestätigt. Und auch das haben sie wiederum bestätigt, dass er in diesem Sinne des sich beständig ausschöpfenden Reichtums — nicht in dem der inneren Veränderung, Umwälzung, Neuerwerbung — zu denen gehört, die aus wirklich neuen Gefühlsmeeren Inseln heben. Der einzige in Wien!



DER NEUE HUMOR.

Der neue Humor.

Dass Humor haben durchaus nicht immer gleich gesetzt werden darf mit einer fröhlichen Lebensanschauung, geschweige denn, dass diese sich herleiten müsse von einer glücklichen Lebensführung oder sie gar bedinge, ist bekannt und von mancher Genialität schmerzlich erwiesen. Geradeso wie umgekehrt Tragik sehr wohl die Summe und Auslösung einer Ueberfülle von Lustgefühlen sein kann.

Das grosse Gesetz der Gegensätzlichkeit, das zugleich das des Ausgleichs ist, bestätigt sich da.

Seligkeit weiss, dass Traurigkeit auf der Welt ist; und diese Erkenntnis bewahrt den seligen Menschen davor, an der Ueberfülle der in ihm drängenden Lustgefühle zu zerplatzen; Schrecken fällt ihn an und er er-

fährt die Grenzen des Irdischen: Ursprung der Tragik.

Und Traurigkeit erfährt, dass es doch noch eine Seligkeit auf der Welt giebt; und diese Erkenntnis verhütet, dass der Mensch unter der Uebermacht der auf ihn drückenden Schmerzen, Aengste, Sorgen zermürbt werde; Lust blüht in ihm auf und mit ihr kommt ihm der Mut, das Irdische niederzuringen: Ursprung der Komik.

Freilich ist es uns nicht mehr geläufig, das Austauschverhältnis vom Künstlerisch-Komischen zum Menschlich-Tragischen in diese Weise und als richtig zu empfinden; höchstens, wenn man den Begriff Komik etwa im Sinne des Begriffes Humor, wie er sich langsam herausgebildet hat, aufzufassen gestattet. Humor aber ist mehr ein Lebensbegriff, als ein Kunstbegriff. Und im Leben verstehen wir denn auch, wenn man beispielsweise sagt, dass einer sich »mit Humor« über die Anfälle des Lebens hinwegbringe; oder dass einer trotz vieler hässlicher und schmerzlicher Schicksale sich »seinen Humor bewahrt« habe. In solchen Redewendungen hat sich eine Spur erhalten, die wirklich zum Ursprung des komischen Elementes zurückläuft. Während es uns in der Kunst wohl ziemlich unerfindlich scheint, wie dort ein ganz ähnlicher Prozess — Ueber-

windung der Lebenstragik — am Werke sein solle.

In der Hauptsache dürften das die zahllosen, ausschliesslich abstrakten Deutungsversuche des Komischen, von denen noch dazu jeder neue den vorhergehenden als nicht zureichend wieder aufhob, zur Folge gehabt haben. Weder mit der Kant'schen »Auflösung der Erwartung in Nichts«, noch mit Vischers »Fall des Erhabenen« war etwas anzufangen. Sie und alle die anderen Abstraktionen Anderer hatten stets das Eine gemeinsam, dass das Komische auf sich gestellt, aus sich selbst heraus erklärt werden sollte; und so waren sie alle unfruchtbar. Im besten Falle wurden Begriffe, die nur Unterbegriffe waren, wie Ironie, Satire u. s. w. mit Komik gleichgesetzt und bei der Gelegenheit ausführlich beredet. Keine Meinung, was denn nun eigentlich Komik sei, konnte sich herrschend erhalten. Gerade so wie vor Nietzsche keiner wusste, was denn nun eigentlich und ausschliesslich unter Tragik verstanden werden müsse, woher sie komme — in der Kunst genau so wie im Leben. Im Fall der Komik hat jetzt Schleich Wandel angebahnt; er griff als erster die Frage nach ihrem tiefsten einfachsten Wesen wieder konkret auf; und gleich so konkret wie nur möglich, ganz physiologisch; sodass seine That nun zur

aesthetischen Anwendung zu bringen wäre ... doch das nebenbei.

Im Nachweis des statischen Ausgleichs liegen ziemlich alle psychologischen Aufgaben der modernen Aesthetik gefangen. Aber er ist in einem Zeitalter der vielfach zusammengesetzten Naturen nicht immer leicht zu führen. Im Falle der Tragik, wo wir von seiner Notwendigkeit seit Nietzsche genau wissen, sonderbarerweise sogar noch weniger leicht, als im Falle der Komik, wo wir erst von ihm wissen sollen.

Ja, es scheint auf den ersten Blick, als ob im Falle der Tragik geradezu das Gegenteil die Regel sei: dass nämlich die moderne Tragik gerade nicht aus einer Bändigung von Lustgefühlen kommt und die Schaffenden der ernsten Maske, unsere in der Grundstimmung ihrer künstlerischen Entladung ,ernsten' Dramatiker, Epiker, Lyriker auch tragische Menschen sind, die sich nur mit einer äussersten, krampfhaften Zusammennahme vor dem Untergang bewahren. Menschen, die die höchste Steigerung der Lust, die Orgie, wie sie einst im hellenischen und wenn wir genauer zusehen auch im shakespeareschen Drama die höchste Kunststeigerung veranlasste, vielleicht in ihrem überhitzten Phantasieleben kennen, sonst

aber von einer positiven Wertung des Daseins gar nichts wissen, auch nicht im heiter glücklichen, den Schmerz mehr beruhigenden als schauerlich bezwingenden Sinne Goethes. Menschen, die Kleistnaturen sind, nur dass ein Kleist seine Leiden in seinen Werken zu verhüllen verstand, während sie dieselben mit grausamer Selbstentblössung bewusst enthüllen: diese Conradi, Przybyszewski, der halbe Schlaf und andere, die den Schmerztypus bezeichnen, von dem selbst der Lebensheld Zarathustra so Manches hat. Einzig Liliencron, bei dem lebendige Gesundheit, und Dehmel, bei dem hohes Menschgefühl und festes Zielbewusstsein über die Anfechtungen siegreich hinwegtragen, muss man ausnehmen.

Und dennoch wäre es ein Trugschluss, wenn man behaupten wollte, im Schaffen auch dieser Problematischen fehle das Moment des Gegensätzlichen. Man muss nur in Betracht ziehen, dass Problematiker eben gar keine reinen Tragiker sind. Sondern a priori negativwertige. Solche, denen ihre Tragik zum Selbstzweck geworden und die auf einen Pessimismus zurückzuführen ist, der in ihrem Leben in Erscheinung trat, als sie einen Optimismus zwar erkannten, aber sich selbst als unfähig zu ihm empfanden. Während alle positivwertige Tragik geradezu aus einer Ueber-

windung des Optimismus kommt, hat man hier ein Schaffen, das mit Verzweiflungen um sich wirft, weil das ihm entsprechende Leben noch nicht einmal die Voraussetzung zu erfüllen vermag, unter der ein Optimismus nur zu überwinden geht: dass man einen solchen überhaupt einmal persönlich erlebt hat und weiss, was sein Gegenteil ist. Das Wissen dieser Problematischen um ein Durchkosten des Daseins blieb geradeso in der Sehnsucht nach ihm stecken, blieb sich unfruchtbarer Selbstzweck, wie hernach ihr Durchleiden Selbstzweck war. Dass ein Conradi nebenher sich seinen apostolischen Glauben an die Menschheit rettete, und dass ein Schlaf in monistischer Mystik einerseits und im Artistischen, im leidbeschwichtigenden, vergessenmachenden Formen anderseits, seinen Trost fand, ändert an diesem Verhältnis nichts. Der Schmerztypus um des Schmerzes willen bezeichnet beide, der Adam Menschtypus, der Przybyszewski ganz ist, weil bei ihm das Wissen um die persönliche Unfähigkeit zum positiven Sein so tief sass, dass er mit einer einzigen Ausnahme in seiner frühen Novelle »Himmelfahrt« überhaupt nicht wagte, eine entsprechend positive Vorstellung in Kunst umzusetzen, sondern grundsätzlich alle Aufgangsregungen mit fanatischer Leidenswut, wenn nicht mit satanischem Hohn überschüttete.

Aber um so versteckter bei diesen zum Extrem gelangenden Tragikern das Moment des Gegensätzlichen liegt, um so offenbarer ist es bei unsern Komikern.

Im Falle der Komik, da ist es leicht, das Moment des statischen Ausgleichs nachzuweisen. Wenn wir es in unserem Zeitalter auch hier gerade nicht mit einfachen Naturen zu thun haben, so ist doch der Grund einfacher, der in ihre Seelen ein schweres Gewicht Lebenstragik, eben Gegensätzlichkeit, legte. Unsere in der Grundstimmung ihrer künstlerischen Entladung ‚heiteren' Dichter lieben es obendrein nicht selten, selbst darauf hinzuweisen, dass ihr Schaffen eher aus allem anderen, als aus Heiterkeit komme und dass diese scheinbare Heiterkeit nur die vorgetäuschte Kehrseite einer schweren Unterstimmung sei. Ja, es ist manchmal so, als scheuten sich unsere Humoristen — ich denke an Scheerbart — geradezu ein wenig, Humoristen, nichts als Humoristen zu sein; und zwar innerlich aus gewiss sehr ernsten Motiven, in denen sich so etwas wie Hochachtung vor der Heiligkeit des Schmerzes, Mitleid mit fremdem Leid, dann aber auch Vergessenheit suchende Schönheitssehnsucht regen mag; wenn nicht schweres eigenes Leid.

Auf jeden Fall bezeichnet die tragische

oder doch ernste Note die jeweilige Art unserer Humoristen, bestimmt die Unterschiede zwischen den einzelnen.

Und auf jeden Fall sind die Jan Steens, wo der tolle Uebermut des Künstlers so ziemlich genau der des Menschen scheint, heute ausgestorben.

Höchstens an Otto Erich Hartleben könnte man denken, der Humorist als solcher ist und Humor aus Selbstzweck hat. Wenigstens in den Geschichten vom »Gastfreien Pastor«, vom »Abgerissenen Knopf« und vom »Einhornapotheker«, die sein Bestes und vor allem glänzend gekonnt sind. In ihnen wird Komik mit einer fröhlichen Einfachheit und so unmittelbar, wie es gerade der Vorwurf fordert, zur Auslösung gebracht. Doch gerade deshalb, weil das Zwiespältige von Haus aus fehlt, weil eine Schale nie in die Tiefe sinkt, um die andere um so höher zu heben, ist Hartleben auch kein Humorist von moderner Bedeutung. Schliesslich kommt es bei ihm doch immer nur auf einen mehr oder weniger guten Witz hinaus, mit dem er sich dann durchaus und ach wie gerne begnügt, nie auf eine komische Weltanschauung, die, wie jede Weltanschauung, immer ein Abwägen sein müsste. Das Bild, das sich Hartleben von den Dingen macht, ist ihm nicht eigentümlich, sondern das ziem-

lich weit verbreitete löbliche des Antiphilisters. Dabei fehlt der Mut zur Konsequenz und die Gesinnung ist ohne Schneid. Jetzt, da die Frische fort ist, merkt man das besonders deutlich: ich erinnere an den Band vom »Römischen Maler«. Aber immerhin, seine früheren Humoresken waren von anspruchsloser, doch echter und, worauf es hier ja ankommt, selbstverständlicher Komik. Das Letztere könnte von unendlichem Wert sein, wenn ein innerlich reicher Mensch dahinter steckte; aber der ist Hartleben nicht und die innere Armut zeigt sich deshalb auch in einem Masse, das erschreckt, wenn er sich im Tragischen versucht. Alles, was ihm dann so unermesslich fehlt, Umkreis und Fülle des Lebensgehaltes, hat auch sein Komisches nicht, das die andere Aeusserung dieses Tragischen sein müsste.

Bei den anderen Humoristen unserer Zeit aber ist das Komische thatsächlich diese andere Aeusserung des Tragischen — ob sie nun dieses Letztere gelegentlich als solches äussern oder nicht, oder ob sie es ausschliesslich als Unterton des Komischen bringen.

Man gehe sie durch; wie sie sich des Wortes bedienen, oder der Linie, oder der Farbe.

Von der Gefühlsseite genommen ist ihre Kunst immer die einer zum mindesten lebens-

ernsten Natur. Selbstverständlich braucht es nicht der gewöhnliche, nicht der gesunde gradlinige Lebensernst zu sein; sondern es ist oft ein angekränkelter, oft ein verzweifelter, oft ein sich selbst aufgebender Lebensernst. Problematik steht auch hier statt Naivität. Die Tendenz herrscht, oder ein karrikaturistisches Moment. Und damit menschlich der Widerspruch in der seelischen Zusammensetzung. Das Nicht-Einfache. Das Vielfache. Der beständige Kampf zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Und wenn er überwunden wird, der Pessimismus, dann geschieht es weniger heldenhaft, als blasiert, cynisch, brutal.

Man gehe sie durch:

Selbst die komischen Wirkungen, die ein Otto Julius Bierbaum in seinen Romanen und Novellen zu erzielen versucht — er, der Lyriker ist, nichts als Lyriker, erreicht sie nie — selbst diese unpersönlichen, halben und verwischten Wirkungen lassen dunkle Kontrastelemente erkennen; ich erinnere nur an den an sich missglückten, viel zu schwach herausgebrachten Schlussteil von »Stilpe«. Und die Tendenz, die bei Josef Ruederer meist die Pointe und damit die Gelegenheit zu ihrer grotesken Gestaltung abgiebt, kommt erst recht aus keiner rosig zufriedenen Weltbetrachtung, sondern hat — allerdings von vornherein überlegene —

Fechterstellung: Ironie und Satire sind die ganz bewussten Waffen. Während man kei einem Scheerbart gleich einen Menschenhohn aus Menschenhass hat und bei einem Wedekind jedenfalls einen degoutierten Jugendidealismus, der krasser Materialismus ward — freilich mit einem starken Zug zu lasziver Grösse. Bei einem T. T. Heine dagegen ist das Leiden Mit-Leiden und, wie das immer von den ganz grossen Satirikern gilt, mit den ethischen Absichten einer Weltkorrektur durchsetzt; aber es giebt sich auf vielen Zeichnungen so unsanft und unchristlich, so erbarmungslos zersetzend, das man nicht anders kann, als annehmen, das sei ein Hohn, der qualvoller Selbstzweck — geradeso wie T. T. Heine rein artistisch sich dem Dekorativen nähernd ein Künstler pour l'art ist. Und erst recht gilt diese Wiederausschaltung des Ethischen von Bruno Pauls kanibalischen Verzerrungen. Indess ein Markus Behmer das Ethische gar nicht erst aufkommen lässt und die Welt schon da angrinst, wo sie erst noch Säugling, Tier oder tote Landschaft ist.

Und wenn auch keiner von diesen bitteren Humoristen den grauenhaften Charakter Hogarthscher Bizarrerie annimmt, wenn auch an die Stelle des göttlichen Lachens nicht gleich ein ausschliesslich höllisches zu treten

braucht — der entscheidende und tief eingeschnittene Zug ihres Wesens ist Leiden und Verwüstung, ist Verneinung des Seins, einzig und allein wieder zu einer Bejahung gebracht durch Ironie.

Mich wird hier nur Paul Scheerbart und später — allerdings in einer durchaus erweiterten Beziehung — Frank Wedekind angehen.

Paul Scheerbart.

Seine Urheimat ist freilich ein Optimismus; aber das Land liegt so weit zurück und um so lange Biegungen seiner Entwicklung herum, dass wir es nur vermuten und nicht mehr umrissdeutlich sehen, geschweige denn in seine Bezirke abteilen können; zumal bei einem literarisch so vergangenheitslosen und nur — wenigstens für sein Bewusstsein und seine Selbstauffassung — aus dem eigenen Kern gewachsenen Dichter die üblichen Paradigmata vollständig versagen.

In Kunst hat er diesen ersten schäumenden Optimismus so recht nicht mehr umgesetzt. Er hat ihn nur gelebt; und das war infolgedessen seine unproduktive Zeit.

Doch können wir sie in etwa begrenzen. Es wird damals gewesen sein, vor zehn Jahren und früher, als dann sein erstes Buch in ihm aufkeimte; freilich, um noch vor der eigentlichen Reife von ihm abzufallen.

Es hiess: »Das Paradies . . . Die Heimat der Kunst.« Ein heller, lichtgläubiger Titel, der denn auch alles andere deckte, als einen dunkeln verzweifelnden Inhalt. Allerdings war dieser Inhalt auch von einer so weltphantastischen und realitätsfernen Art, dass die Gelegenheit zu pessimistischen Tendenzen sehr schwer anzubringen gewesen wäre.

Doch zu gleicher Zeit erschien ein dünnes Heftchen von Scheerbart, das einen sehnsüchtigen Titel trug, in dem schon zweifellos ein Resignationswissen um schwere Unerfüllbarkeiten des Lebens steckte: »Ja . . was . . möchten wir nicht Alles.«

Und auf dessen Umschlag war wiederum ein drittes Werk angekündigt, das sogar einen Titel führte, hinter dem sich Erkenntnisse eines finsteren nachtgründigen, wenn nicht grauenhaften Seins verbergen mochten: »Die Hölle . . . Die Heimat der Machtsucht.« Es ist nie erschienen. Wenigstens nicht so, wie es geplant war. Doch Manches von seinem vorgesehenen Inhalt wird in spätere Bücher übergeglitten sein.

Mit den drei Titeln decken sich drei Erlebnissphären; drei Konsequenzen, die Scheerbart sein erster Versuch einbrachte, sich eine Welt und Kunstanschauung zu gewinnen. Und sie ziehen schon einen Umkreis um den

ganzen Scheerbart, wie wir ihn heute sehen. Man muss nur auf die Lösungen verzichten, die er aus dem Dilemma, schwankend zwischen angeborenem Optimismus und erworbenem Pessimismus zu stehen, schliesslich zog.

Denn er zog Lösungen. In gewisser Beziehung waren es sogar Erlösungen. Und sie werden uns so ziemlich ausschliesslich angehen, da Scheerbart mit ihnen, in der nun folgenden zweiten und eigentlichen Periode seines Schaffens, erst den reinen künstlerischen Ausdruck derjenigen Dinge fand, die ihn wesentlich, und vor allem, die ihn auf die Dauer betrafen.

Doch ist es gut, wenn erst einmal feststeht — soweit es durch Schlüsse aus dem Späteren festzustellen ist — was menschlich vorhergeht. Ja, es ist bis zu einem Grade sogar notwendig.

Menschlich — Scheerbart gehört wie Einer zu denen, von welchen es gilt: Ihr führt ins Leben ihn hinein . . . dann überlasst Ihr ihn der Pein.

Nicht etwa mit prometheischem Wollen, aber dafür um so heisser mit der Freudigkeit und den Erwartungen eines ästhetisch auf das Höchste gespannten Blickes, mit einer Unendlichkeit von verzweigtem und verfeintem Genussbedürfnis ging er aus. Und mit Ueberschwang warf er dieses Genuss-

bedürfnis zu seiner Befriedigung in das Meer des Seins — des Alltagseins.

Doch dann kamen sie auch gleich, waren da, die Verwunderungen zuerst, die harten Erfahrungen, starren Enttäuschungen dann: alle die Nöte und Peinlichkeiten, die die wirklichen Dinge mit ihren Materialismen und Egoismen dem schwärmerischen Menschen bereiten. Die Ueberzeugung frass sich ein: Es ist nichts! Es ist nur Hässlichkeit und Kleinheit und Feindlichkeit auf der Welt. Nein, es ist Nichts!

Der aesthetisch enttäuschte Mensch stand vor Gott und rief: wie hast Du das alles so erbärmlich gemacht!

Und die Basis jenes Pessimismus war gefunden, von der aus der spätere Scheerbart allein seine Erklärung bekommt.

Es ist jedoch ein Pessimismus mit Einschränkungen, kein bedingungsloser. Keiner, der sich asketisch unfruchtbar auf sich selbst bezieht. Sondern einer, der sich ausweitet, überträgt, sich anwenden lässt, freudig anwenden lässt — und zwar mit dem Hintergedanken, um sich selbst herum zu kommen. Denn gern ist niemand Pessimist.

Der verführende Gedanke schleicht sich ein: es wäre doch Alles so gut, wenn nicht Alles — so schlecht wäre. Schlau, nicht? Zumal dieser Gedanke bei Scheerbart aber

auch nicht im geringsten von Sentimentalität begleitet ist, wie sonst wohl oft, sondern ulkig auftritt, mit spitzbübischer Pfiffigkeit und frohem Galgengesicht. Die Unmöglichkeit, das Unmögliche möglich zu machen, reizt. Und bekanntlich steckt in jedem Humor eine mehr oder weniger starke Dosis Jesuitismus. Humor ist ein Mittel zur Selbsterhaltung.

Scheerbart aber hat so seine ethische Lösung, reibt sich die Hände und sagt:

Sehen wir doch Alles, wovon wir wissen, dass es tragisch ist, einfach als — nicht tragisch an! haben wir dann nicht der tragischen Weltordnung nicht nur ein komisches, sondern auch ein logisches Schnippchen geschlagen? Ja, nehmen wir irgend eine Fabel des Lebens und drehen sie um! Kommt dann nicht der umgedrehte Sinn heraus? Und ist ein umgedrehter Sinn etwa kein Sinn — he?

Ganz ähnlich verfährt er bei seiner ästhetischen Lösung:

Da ist der rettende Gedanke selbstverständlich, dass es doch Alles so schön wäre, wenn nicht Alles — so hässlich wäre. Stimmt doch! Nicht wahr? Na, also!

Und fix wird den Hässlichkeiten der Rücken zugekehrt, der Blick visionär zu den Sternen gewandt — und die sind schön, schon deshalb, weil man nicht sagen oder

gar beweisen kann, dass etwas unschön an ihnen sei. Man kennt sie ja gar nicht! Oder der Blick wird auch wohl nach innen geschlagen und in verzückten Träumen ein neues Weltbild erschaut. Scheerbart, dem potenziertesten Aestheten unserer Tage, ersteht einfach eine andere Schöpfungsarchitektur — die wirkliche ist bloss die unwirkliche. Prächtig, was?

Aber die Erde rächt sich. Die Erde lässt sich nicht so kurzerhand und unumständlich fortstreichen. Besonders von keinem Dichter. Sie streicht eher den Dichter fort, der an ihr zu radieren wagt.

Ihr Wille ist so gegen den seinen gesetzt. Und das giebt Kampf. Kampf der inneren und äusseren Begründung, die der Pessimismus in der Wirklichkeit hat, mit den beiden Arten, ihm zu entrinnen, der ethischen und der ästhetischen Art.

Und von diesem Kampfe handeln im Grunde alle Bücher, die Scheerbart in der Folge geschrieben.

Besiegt hat sich Scheerbart nie gegeben. Wohl kam es hin und wieder vor, dass er in verdüsterter Stimmung dem ausschliesslichen Pessimismus scharfe Zugeständnisse machte. Aber dafür gab er sich dann in anderer Stimmung um so leichter und spielte geradezu mit dem Pessimismus.

Oft war er hart, der Kampf. Und je härter, desto spitzer, schärfer dann die Waffen; nicht selten schien Gift an ihnen zu sein, Bosheit. Das Leben setzte seine ganze Macht ein, sich als solches zu behaupten. Und Scheerbart seine ganze Zähigkeit, das Leben als solches zu verachten, ihm die Wirkungsfähigkeit auf das eigene Menschentum zu nehmen, lächelnd, lachend, höhnisch abzustreiten.

»Ich — will — Alles — anders!« Wer wagt es, mir zu verwehren, dass ich Alles anders will? Und vor allem — wer kann es? »Ich bin der lachende Herr der Welt!«

Naturgemäss sind es zweierlei Waffen, die Scheerbart führt.

Im ästhetischen Falle solche der reinen Phantasie, der Erdentfernung sozusagen.

Und im ethischen Falle solche der Ironie und der Satire, der Erdbeleuchtung, Durchleuchtung, Verzerrung, Verschiebung — des Grotesken.

Doch sind sie nicht selten gleichzeitig, in ein und demselben Werke, in Bewegung und Angriff.

So wenn er in dem Buche, das bis heute sein bedeutendstes geblieben ist, in »Ich liebe Dich, ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos«, einem »Rechtsanwalt Müller«, den man als den typischen Repräsentanten

aller der Dinge nehmen muss, die sozusagen ausser-scheerbartisch sind und Scheerbart doch in einer gewissen Weise angehen, solche Geschichten vorliest, die den spezifischen »Müller« direkt anöden, oder auch solche, von denen »Müller« spezifisch keine Ahnung hat und bei denen seine Auffassungsunfähigkeit ihn dann indirekt so blamiert, wie sie Scheerbart erhöht.

Was soll »Müller« beispielsweise dazu sagen, wenn sich Scheerbart zurechtrückt und ihm vorliest:

Glanzrausch.
Ein Traum.

Ich steh auf hohem Berge. Morgendämmerung bricht hernieder. Drüben dicht unterm Himmel liegt ein breites, weites, dunkelblaues Meer.

Und mittendrinn' — nein, das ist ja gar kein Meer!

Das sind ja die tiefblau glänzenden Flügel meines Dämons. Sein Körper mittendrinn' ist tiefschwarz wie schwarze Kohle. Sein Kopf ist weiss wie Elfenbein. Und seine roten Feueraugen brennen durch die Dämmerung.

»Warum liegst Du da so unheimlich dicht unterm Himmel?«

Also frag' ich — und mein Dämon sagt darauf:

»Ich bedeck' mit meinen Flügeln all' den Glanz, den Du erträumt. Willst du all den Glanz in Wirklichkeit schauen?«

»Warum zögerst Du? Hebe die Flügel!«

»Du wirst aber blind werden — blind für alles Andere, wenn Du diesen Deinen Glanz unter meinen Flügeln erschaut.«

»Und wenn ich blind für Alles würde — hebe die Flügel!«

»Aber Deine Sehnsucht nach dem Anderen wirst du dann nie mehr befriedigen können.«

»Sprich nicht weiter! Hebe die Flügel! Ich will meinen Glanzrausch in der Wirklichkeit schauen. Was drauf folgt, ist mir gleich.«

Und mein Dämon hob die Flügel, so dass sie sich oben steif an einander schmiegten wie die Flügel der Schmetterlinge. Der Himmel ward durch die dunkelblaue Flügellinie in zwei Hälften geteilt.

Und da — links — da lagen unzählige glänzende Paläste mit Saphirsäulen und Smaragdkuppeln, mit Opaltürmen und goldenen Terrassen. Rechts lagen die Tempel der Kunst glitzernd in der Morgensonne — ein Diamantreich mit tausendfarbigen Teichen und Wasserfällen. Die Paradiese des Glanzrausches blitzten und blendeten da drüben — rechts und links von meinem Dämon . . .

— — — — — — — — — — — —

Meinem Dämon dankt' ich, dass er mir meine Träume in der wirklichen Welt verkörpert gezeigt.

Doch als ich mich umwandte — siehe — da hatt' ich wirklich verlernt, etwas Andres zu sehen als meine Glanzgefilde. Ich sah Glanz überall — auf allen Höhen und in allen Thälern.

Glanzrausch umfing mich überall.

Ich fragte mich unwillkürlich:

»Sollt' ich durch meinen Dämon auch von der Sehnsucht nach dem Andern erlöst sein?«

Mein Dämon schien mit seinem Elfenbeinkopf zu nicken.

Das ist ganz der Scheerbart der Weltnähe aus Erdferne und Erdverachtung, der

unbegriffene und unbegreifliche Raumschwärmer und Farbenschwelger, wie es der Scheerbart der Erdverspottung ist, wenn er seinem »Müller«, seinem »Müller«publikum und Publikums»müller« dieses Lied vom Dichterruhme versetzt:

Johann Jacob Muschkes Autobiographie.

Eine Clumbumbus-Variante.

Ich ging immer umher und sah den Schmetterlingen nach. Ich ging natürlich immer durch schöne bunte Wiesen.

Bei diesem Umhergehen dichtete ich natürlich immer.

Eines Abends legt' ich mich lachend unter einen halbvertrockneten Lorbeerbaum und schlief gemütlich ein.

Wie ich des Morgens wieder aufwachte — war ich entdeckt.

Drüben am murmelnden Bach tanzten nackte braune Indianer einen wüsten Kriegstanz und schrieen schrecklich — da musste mir doch klar sein, dass ich endlich entdeckt worden war.

Ich erhob mich und rief:

»Guten Morgen, Indianer!«

»Guten Morgen, Muschke!« tönte mir's darauf tausendstimmig entgegen.

Die Indianer standen Koppchen und strekten die Füsse hoch in die Luft — dabei drehten sie mir den Rücken zu.

Danach bogen sie die Kniee rechtwinklig.

Und ich sah plötzlich lauter Fusssohlen. Es waren doppelt so viele Fusssohlen da, als Indianer da waren.

Eine grössere Ehrenbezeugung konnt' ich mir im Augenblick nicht denken.

Jetzt kam mir's ganz und gar zum Bewusstsein:

»Ich war wirklich entdeckt — wirklich!«

Nicht immer springt Scheerbart sonst so bonhomme mit den Menschen um, wie in dieser kleinen Geschichte, die den Sinn seines eigenen Dichter-Seins und Leids fasst. Seine Art, seine groteske, kann eisige Schärfe haben, kann Spott und vor allem Bosheit wetzen — ich deutete es ja an.

Aber es ist doch nicht die Regel. »Das Lachen ist manchmal bitter und höhnisch — ja, sogar grimmig«, heisst zwar ein Wort von ihm. Und wenn es auch gewisslich schwer erlebt ward, so hat es doch im Ton, ich möchte sagen, etwas Gemütliches.

Und so ist denn das Gemütliche so recht sein beliebtestes Mittel. Menschenhohn aus Menschenhass, diese Essenz seines ganzen Humors — man merkt sie weniger an seinen Pointen, als aus der überlegenen Stimmung seiner Bücher heraus. Mit Gemütlichkeit, mit düpierender Freundlichkeit, die sich heimlich ins Fäustchen lacht, bringt er sie den Lesenden bei. Und er macht's so, dass der Einzelne sich noch nicht einmal so getroffen zu fühlen braucht. Dafür die Menschheit freilich um so mehr.

Ist es nicht hübsch, zu lesen:

Der Weg zur Schlachtbank.

Rede eines Ochsen.

»Ich bin ein grosses Tier und ein gutes Tier. Ich weiss, wohin man mich führt. Und ich habe auch nichts dagegen. Ich bin der wahre Wohlthäter der Menschheit. Ihr gehört mein Herz — ihr gehören auch meine Nieren und meine Schinken — und meine Knochen mit dem herrlichen Mark! Dass man mich nicht so ehrt wie andere Wohlthäter, macht mir nichts aus. Auf Dank hab ich nie gerechnet. Dass man mich aber noch schlägt mit dem Ochsenziemer — halte ich für gemein. Muss ich auch noch zum Märtyrer werden? Wozu?«

Aber dieser gemütliche Ton, gerade weil er der eigentliche Scheerbartton ist, derjenige, in dem sich am besten nichts so recht »ernst nehmen« und »Alles anders wollen« lässt, birgt eine Gefahr, an der man nicht vorbei sehen darf, sobald man sich die Frage vorlegt, wie sich eine solche Natur nun künstlerisch zu entwickeln vermöchte.

Zum kurzen Kaprizzio reicht er aus, dieser gemütliche Ton.

Aber so eigenwillig Scheerbart auch einerseits ist, so gern er bei einer blossen Laune — ich nenne nur die der Antierotik, die bei ihm immer wiederkehrt — verharrt und sie mit innigem Vergnügen dreht und wendet, bis er sie in einer Form gepackt hat, so selbstwillig, Ich-willig ist er anderseits.

Derselbe, der den Mut hat, Alles anders in der Schöpfung zu wollen, hat auch da, wo er selbst Schöpfer sein kann, als Künstler, den Ehrgeiz, das Höchste zu erreichen. Es kann ihm auf die Dauer nicht genügen, den Sinn seiner Weltanschauung tausendmal in einzelnen tausend Prosagedichtchen zu wiederholen, er muss endlich einen Grundsinn haben, um in ihm die Dinge, die hier auf Erden sowohl, wie die irgend anderswo, irgendwo im Raume, sich spiegeln zu lassen.

Zur grossen Komposition aber reicht er nicht aus, dieser gemütliche Ton; denn er hat keinen starken aushaltenden Atem und keinen langen, weithin dringenden Klang.

Und dann leidet auch die Fähigkeit der Variabilität unter ihm. Zunächst nur die effektuelle: all die köstlichen Kleinigkeiten von Scheerbart werden am Ende gleichartig und schliesslich auch gleichwertig empfunden; ein Buch, das nur aus ihnen besteht, hat schwerlich eine Höhe, die sich als solche behauptet; nichts führt organisch zu ihr hin, nichts organisch von ihr weg; das kann nur eine Handlung. Aber dann leidet auch, in der nur zu natürlichen Rückwirkung auf den Dichter, der diesen einen Ton beständig gebraucht, die thematische Variabilität unter ihm: der Dichter als Finder neuer Pointen bleibt sich thatsächlich schliesslich gleich und die Kraft zum Symbol nimmt ab.

Immerhin, ich gestehe, dass ich nach »Ich liebe Dich« trotzdem den grossen komischen Roman unserer Zeit von Scheerbart erwartet habe. Und dass ich ihn noch heute erwarte. Denn »Ich liebe Dich« war so reich an Einblicken in das Wesen der Zeit, dieses Wesen hatte so starke Gesichtszüge erhalten, dass man Zusammenschweissung und Ausrundung, die Herausmodellierung des ganzen Gesichts mit einem bestimmten Zug von Zeitanschauung, wohl für möglich halten konnte und noch kann.

Seither hat freilich die Entwicklung Scheerbarts dieser Erwartung ein bewiesenes Recht nicht gegeben.

Gleich auf »Ich liebe Dich« folgte zwar ein wirklicher Roman: »Tarub, Bagdads berühmte Köchin«; aber das Beste daran war die prachtvolle, rauschende Einheitlichkeit des orientalischen Milieus; denn der moderne europäisch - antieuropäische Scheerbartsinn, der in »Ich liebe Dich« so blitzend gefunkelt hatte, kam hier nicht recht auf, griff nicht recht durch. Das folgende Buch »Na prost!« hatte ihn zwar wieder, aber es war auch wieder in der alten Vorlesetechnik geschrieben. Während alle späteren Werke Scheerbarts, sein Haremsroman »Tod der Barmekiden«, sein Protzenroman »Rakkox der Billionär« und sein Seeroman »Die

Seeschlange« blasser in ihren Werten waren, als die früheren — je nach ihrer Art blasser in den orientalisch phantastischen Werten, den visionär phantastischen oder den modern ironischen Werten.

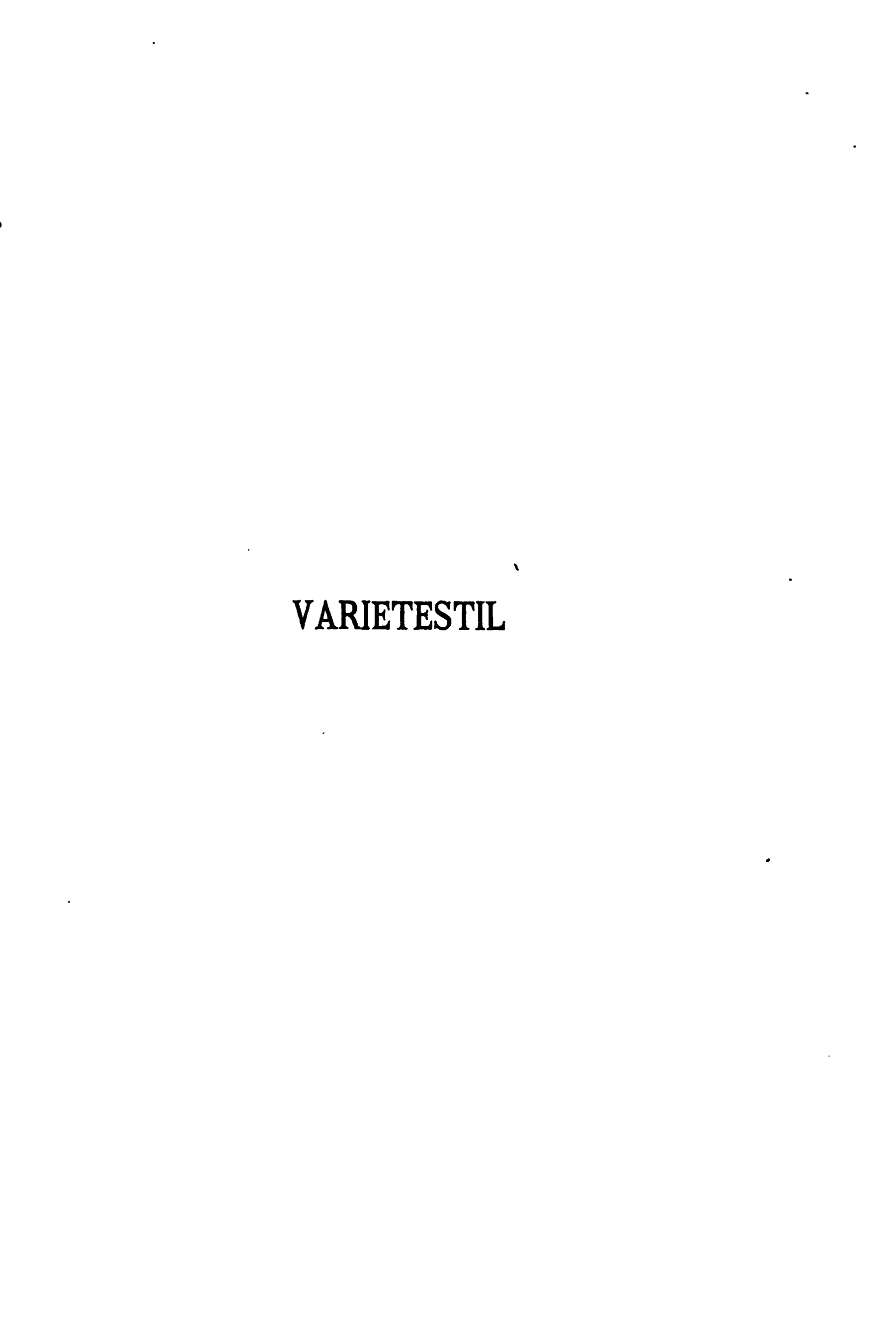
Ich glaube, Schuld ist im Wesentlichen, dass Scheerbart der Aktuellitätssinn fehlt, ihm, der Erde und Menschheit — wenigstens offiziell — so gar nicht ernst nimmt. Und dabei ist Aktuellitätssinn bis zu einem Grade die Voraussetzung einer jeden wahrhaft grossen komischen Entwicklung; wie jeder Entwicklung. Denn in Abhängigkeit von ihm steht die Fähigkeit der Typenbildung, zur Schaffung von Menschen, die eine Handlung zu ihrem typisch-vorbildlichen ewigen Konflikt führen können und über ihn hinaus zum befreienden Ende — befreiend im komischen oder tragischen Sinne, das ist gleich. Und auf diese Typenbildung hat Scheerbart seither mit einer Art souveräner Verachtung verzichtet.

Der »Müller« ist noch die beste sichtbare Figur, die er geschaffen — unbewusst, sie mag ihm so »gekommen« sein, er kannte sie wohl aus dem Leben am besten. Und auch die Tarub ist vorzüglich und noch ein paar andere Figuren in dem märchenhaft bunten Buche. Aber schon die Weltraumreisenden in »Na prost« entbehrten der Plastik, waren ohne Stellung und eigenen Standpunkt,

torkelten arg durcheinander. Während alle späteren Figuren erst gar nicht auf eigene Beine kamen.

Möglich, dass Scheerbart ganz zur Schöpfung von unwirklichen Gestalten übergehen wird, Bewohnern des Kosmos und aller Gegenden, die kein Mensch, nur die Fabelwesen seiner Phantasie betreten. Sein letztes Buch, der Seelenroman »Liwunah und Keidoh« weist darauf hin — es ist zugleich eine Anknüpfung an sein erstes Buch, an jenes Buch von einem Paradies, das ihm die Heimat aller Kunst galt. Und nach diesem letzten Buche scheint es, als ob ihm das Leben noch mehr und immer stärker zur Hölle geworden wäre: Man muss sich von ihm entfernen — zumal vom europäischen Leben. Der Orient ist noch zu nah. Und das Meer ist nicht gross genug. Drum auf in die Luft . . . zu den Geistern der Sterne . . zum Geistertanz . . zum Sternentanz!!

Hoffentlich bleibt Scheerbart uns sichtbar und verständlich.



VARIETESTIL

Varietestil.

In meinem Buche »Variete« habe ich zu zeigen versucht, wie alle grosse szenische Kunst Ziel und Ergebnis einer vorhergegangenen Volkshalbkunst sei; einer Zwischenkunst sozusagen, die nicht mehr reines ursprüngliches Leben und noch nicht reine endgültige Kunst ist; und die doch die ungefähre Summe, etwa die vorläufige Addition all der Momente darstellt, die als kulturneu zu einer neuen Kunst hindrängen — all der Stimmungen, Verfassungen, Veranlagungen, Triebe und Wünsche im Volk, die nach einer Bändigung durch die Kunst, ihm unbewusst zwar, aber mit um so machtvollerer Elementarität verlangen.

Und ich habe die Folgerung daraus gezogen, dass eine moderne szenische Kunst von innerem Gewicht, von Umfang und zusammenfassender Wirksamkeit, wenn wir

überhaupt eine solche bekommen können, notwendig wieder aus einer Volkshalbkunst hervorgehen müsse.

Die aber ist das moderne Variete.

Sein Publikum ist das einzige heute, das sich als solches, aus naivem Kulturinstinkt statt aus traditionellem »Literatur«interesse, in einem Zuschauerraum zusammenfindet — das einzige heute, das wenigstens disponiert erscheint, sich Werte des unmittelbaren Lebens dramatisch vorführen zu lassen.

Es sind Profanwerte — keine Kultwerte, wie in Hellas zuletzt — und es sind primitive Werte, ja es sind sogar bornierte Werte darunter, aber es sind Werte des heiligen Lebens!

Und es sind auch profane primitive und bornierte Stimmungen, Verfassungen, Veranlagungen, Triebe und Wünsche, die auf sie reagieren, aber es sind Stimmungen des heiligen Lebens!

Es ist noch möglich, dass beide, die Werte und die Stimmungen, aus sich selbst heraus und in die Höhe entwickelt werden. Ihre derzeitige Unform verheisst künftige Form. Während das Theater, das classizistische wie das naturalistische, bei einer Ueberform und auf totem Strang angelangt ist.

Nicht, als ob es gelte, die Leistungen, die das Variete bietet, als solche zu einer

dramatischen Handlung zusammenzufassen und als solche auf einen Tragödien- oder Komödienkonflikt zu bringen. Nicht als ob die Aufgabe sei, die einzige, ausser der keine Lösung für die Zukunft des Dramas ist: im Tragischen etwa eine Yvette Guilbert wortwörtlich zur redenden Heldin des Ernstes, im Komischen etwa einen amerikanischen Exzentriktyp zum sprechenden Träger der Narrheit zu machen! Die Figuren des Variete können gewiss Material abgeben, Rohstoff wie das Leben selbst; man wird Manches von ihnen benutzen, ableiten, wird ihre Bewegungen dramatisch verwerten, ihre Aeusserungen dialogisch festhalten dürfen, selbstverständlich! Aber was darüber geht, das ist, dass der ganze Geist des Variete umgesetzt werde. Und von dieser Forderung aus ist das Publikum des Variete, der Geist dieses Publikums, all der orgiastische Sinn, der da zusammenströmt, um sich profan und primitiv befriedigen zu lassen, weit wichtiger und wertvoller als die ganze Kunst des Variete. An der ethischen und aesthetischen Art der letzteren kann man die ethische und aesthetische Art des Publikums nur erkennen, deuten und messen.

Denn wenn irgendwo auf einer Bühne von heute und im Zuschauerraum davor die Moral und die Linie sprühend entladen werden,

von denen das moderne Leben ist — dann geschieht's im Variete.

Diese Moral tritt auf als eine immoralische, oft als eine antimoralische geradezu. Aber nur aus einer solchen kann das neue Dogma gehoben werden, das unser wartet. Und das grosse Drama, das grosse Kunstwerk überhaupt ist ja ein Dogma, ein unabweissbares, eine Kraft, vor der es für die Menschheit kein Entrinnen giebt.

Aehnliches gilt von der Linie des Variete, die die moderne Linie sans phrase ist. In ihr ward der ganze aesthetische Sinn der Zeit mit einer magischen Kraft aus dem Chaos der werdenden Formen gezogen, die sich nicht abweisen lässt. Sie ist so echt wie unwillkürlich wie unbedingt.

Es ist ganz selbstverständlich, dass beide, Varietemoral und Varietelinie, bereits ihre Anwendung in den Künsten gefunden haben. Namentlich in den bildhaften, wie Anton Lindner an dem Beispiele der Barrisons nachgewiesen. In den tonhaften stehen die Thaten noch wesentlich aus: wir haben keinen Rops, Beardsley, T. T. Heine u. s. w. der Dichtung, und vor allem nicht des Dramas.

Die Dichter, die wir in Deutschland bekamen und von denen ich seither handeln durfte, waren entweder im Prinzip naturalistische, solche die auf einen Sinn des

Lebens — wie ihn das Variete aus erster Hand vermittelt — von vornherein verzichteten; oder es waren im Prinzip heroische, solche, die einen neuen Sinn der Dinge gross vorschrieben.

Während die varietemässigen Dichter Naturen sein müssten, die den neuen, eben ihren bakchischen Varietesinn der Dinge gleichsam in den Fingerspitzen haben und ihn mit jeder Geste aus dem Leben, dem eigenen wie dem allgemeinen, in die Luft zu spielen verstehen.

Natürlich Uebergangsnaturen, wie das Variete Uebergangsform; aber solche, die das Verdienst haben, zum ersten Mal den Ton ihrer so ungeheuer kulturellen Lebensauffassung anzuschlagen, wie dieselbe für sich so leicht all die schweren Fragen der Zeit beantwortet hat: vor allem die eine unendlich wichtige, wie wir Menschen von heute, die wir intellektuell jenseits von gut und böse stehen und alles aus sich selbst heraus vollgültig verstehen, uns trotzdem zur Tragik der Dinge verhalten und zu verhalten haben. Zunächst in der Realität. Darüber hinaus in der Irrealität einer neuen Moral oder einer neuen Mystik. Dann freilich würden die varietemässigen Dichter versagen und jene heroischen, wie sie für unsere Zeit das Kulthafte repräsentieren, müssten wieder ein-

springen und mit ihrer ewigen Sinnsetzung die zeitliche jener zu dem grossen Kunstwerk ergänzen, auf das wir hoffen.

Das wäre dann der Augenblick, in dem die Volkshalbkunst ihren letzten Zweck erfüllt hätte: Die Kinder derer, die heute aus demselben physiologischen Grunde ins Variete gehen, aus dem Nietzsche zum Schwärmer Bizetscher Temperamentsmusik wurde, könnten sich vor erhabenem Bühnenspiel sammeln.

Frank Wedekind.

Wenn man verzichtet, auf Spezialthemen einzugehen, und wenn man von einzelnen Büchern absieht, die von einem solchen Spezialthema aus, etwa dem der Entwicklung des modernen Dramas im Besonderen, irgend eine nähere oder weitere Beziehung zum Variete haben — man könnte an Dehmels Tanz- und Glanzspiel »Lucifer« denken, von aesthetischen Schriften an Lindners »Barrisons« und andere —, wenn man vielmehr unter den Persönlichkeiten als solcher Umschau hält, dann ist Frank Wedekind der Einzige, der Varietestil hat.

Es ist freilich nur ein Vergleich, ein Symbol. Rein thematisch hat Wedekind Varietekunst in Literaturkunst so gut wie nicht umgesetzt. Doch will man sein Schaffen kurzweg mit einem einzigen Worte bezeichnen, so muss man sagen, dass es durchaus Ar-

tistik ist. Ueberall liegen die Beziehungen und geben die Bilder für sein Wesen ab.

Artistik nicht im verfeinten Aesthetensinne natürlich. Sondern ganz direkt im Spezialitätensinne. Einmal technisch, aus gewissen Bravurgründen: die Art, wie er mit seinen Mitteln manipuliert, ist Variete. Und dann darüber hinaus, seelisch, aus Gründen seiner inneren internationalen, selfmademanhaften und das Selfmademanhafte doch wieder ironisirenden Kultur: er ist geistiger Bankist, Vagant, Herr aller Herren Länder, Herr aller Moralen, will sagen, Immoralen Bezirke.

Vom Letzteren, Seelischen will ich an dieser Stelle allein Einiges sagen. Und um da im Bilde zu bleiben: für Wedekind, wie für Dichter sonst, bedeutet das Leben keine Bühne, auf der sich Tragik und Komik wechselseitig und zweieinheitlich ergänzen. Weder nach irgend einer religiösen oder überhaupt mystischen Vorbestimmung. Noch nach den alten Schuld- und Sühnegesetzen, die dem Menschlichen schon näher kamen. Noch nach den ungefundenen doch zu findenden Normen einer vollkommenen Menschheitsreligion der Zukunft. Für ihn ist es eben Variete. Denn für ihn existiert nur der Effekt der Dinge, und die Kraft, ich möchte sagen die athletisch-brutale Kraft, die ihn veranlasst... beziehungsweise die Geschicklichkeit, die Taschenspieler-

geschicklichkeit. Der Effekt ist das einzige Mass des Seienden und aufs Da Capo kommts an im Leben: so heisst seine Philosophie, die raffiniert mit den zu übertölpelnden Philisterinstinkten rechnet, aus ihnen die Consequenz für den Nichtphilister zieht, der sich des kleinen Massentreibens um ihn her erwehren, seiner Herr werden will. Man muss nur die Gewalt haben — oder sie vortäuschen! Auf jeden Fall muss man perplex machen! Und so ist für Wedekind — dem, wenigstens im Materiellen, konsequentesten Nichtphilister unserer Tage — aus einem Gemisch von modernem Machiavellismus und Casanovatum heraus das Leben Kunst des Purzelbaums, saltomortalische Kunst. Hauptbedingung: dass man nur ja immer wieder auf die Beine zu stehen kommt.

Es ist blos eine notwendige Begleiterscheinung, dass ein solcher Dichter durchweg mit einem Empfinden aufwarten muss, das angekränkelt ist von Cynismus und Infamie, wie die Gesunden, Allzugesunden zu sagen pflegen; dabei kommt dieser Cynismus aus gesunden, ja starken, freilich verbrecherischen Instinkten.

Wie es nur eine notwendige Folge ist, dass ein so abnormer Dichter Handlungen, Probleme und Stoffe bringt, die einseitig sind; aber sie bilden unter sich eine durch-

aus einheitliche Sphäre, eine, die vom übrigen Menschlichen so abgesondert erscheint, wie etwa der hochstaplerische Mensch vom arbeitenden abgesondert ist.

Die Sphäre ist Varietesphäre, hat Varietestil, namentlich im Moralischen. Denn was sie vom Theaterstil am schärfsten scheidet, ist, dass sie die Möglichkeit bietet, auf alle Moralanwendung Verzicht zu leisten. Diese Handlungen und handelnden Menschen leben nach der Effektmoral, der Trikmoral, vermöge einer Kraftmoral oder auch vermöge einer Schlauheitsmoral. Alle wissen, dass es nur auf Düpierung ankommt. Und wenn sie es nicht wissen, leben sie schlecht, stehen jämmerlich und lächerlich da und dort, desillusioniert, als die gestraften Repräsentanten der Unpraxis oder einer ad absurdum geführten »idealistischen« Lebensanschauung.

Das ist das Wertvolle an Wedekind als Erscheinung: Er hat im Moralischen zunächst einmal Tabula rasa auf der Bühne geschaffen. Ganz wie das Variete. Das that dasselbe. Auf dessen Szene verstummte auch eine Ethik, die aus unserem Leben und unserer Erkenntnis ausgeschaltet ist; oder kam erst gar nicht zu Worte.

Alle anderen dramatischen Dichter unserer Zeit, die ihren Evolutionismus und ihr Wissen um Jenseits von Gut und Böse im Kopfe

hatten, zerbrachen ihn sich über der Frage, was nun an Stelle der alten Schuld und Sühnedogmatik gesetzt werden könnte; abgesehen von unseren Naturkopisten natürlich, für die solche Frage gar nicht erst in Betracht kam, da sie ja auf jede Naturbewertung von vornherein verzichteten.

Wedekind aber hatte den Mut, als erster die Frage einfach resolut abzuschneiden und für seine Person zu antworten: bewerten wir die Natur, das Leben, doch einfach nach jenem physiologischen Gesetz, das uns zu unserer ganzen evolutionistischen und immoralischen Erkenntnis führte, beziehungsweise von ihr begleitet war: nach dem Egoismus.

Der Gedankensprung lag nahe, war selbstverständlich. Es musste nur einer kommen, der den Standpunkt fand.

Wedekind fand ihn nicht nur, sondern kam auch wieder auf festem Boden an; künstlerisch gesprochen. Denn jede seiner Dichtungen ist m e h r als konsequent gedachter Egoismus, jede ist konsequent gethaner, dargethaner, angewandter Egoismus. Man sehe sich an, wie die Handlungen einsetzen, unter welchen antiidealistischen Bedingungen, und wie folgerichtig sie schliessen: was dazwischen liegt, ist regelmässig ein mustergiltiges Beispiel unserer vitalsten Triebe, im Gastrologischen, Sexuellen u. s. w., und hat deren

Sinn; gleichgültig ob es ein komischer oder tragischer Sinn ist; darauf achtet man gar nicht mehr; trotzdem verspürt man aber durchaus unterschiedliche Wirkungen auf sich, nicht etwa blos »tragikomische« — wie die Notbrücke hiess, über die man wohl aus dem Dilemma zu fliehen versuchte und die nur in eine zweite Sackgasse führte.

Der Fortschritt durch Wedekind ist bedeutend und weittragend. Wie man sehen wird:

Nietzsche, der den Kulturweg, der unser wartet, am summarischsten vorgezeichnet, lebt heute in aller Munde. Aber in keinermanns That. Wenigstens nicht so unerschrocken und gross, wie Nietzsche selbst es gewünscht. Der falsche altruistische Typ, gegen den er sich als seinen Gegenpol wandte, herrscht noch immer.

Nun ist Wedekind — ich will nicht sagen, der falsche egoistische Typ aus dem Geiste Nietzsches. Aber er ist der rein profane.

Jm Leben ringt jener höhere Egoismus der Grosszügigkeit und des prachtvollen Aussichherauslebens, dem aller Altruismus nur eine Selbstverständlichkeit geworden, und der der Menschheitsentwicklung als Ziel vorgesteckt ist, erst noch im Dunkel der Umwertung und Neuformung aller Dinge.

Wedekind aber weiss überhaupt nichts

von ihm. Ich möchte das Diabolische bei ihm nicht so sehr betonen, wie es wohl geschieht, aber schliesslich: das Prometheische, das Nietzsche und wir wollen, fehlt ihm. Und damit das Divine. Und damit das Kulthafte.

Ich komme hier zum Symbole des Variétés zurück.

In meinem Buche, das von diesem Symbole Namen und Inhalt entlehnte, habe ich die Scheidung eines profanen und eines kulthaften Momentes als ein dualistisches Princip angenommen, das in aller Kunstentwicklung aus Kulturentwicklung wiederkehrt. In dem Augenblick, in dem beide bis zu einem gewissen hohen Grade an einander hoch gewachsen sind und sich nun durchwachsen, das heisst, in dem Augenblick der Höchstentwicklung einer Kultur, ersteht das grosse Kunstwerk als ebenbürtiger Ausdruck der letzteren. Und ich suchte nachzuweisen, dass das moderne Variété die zusammenfassendste und zugleich zugespitzteste Aeusserung der Profanwerte des modernen Lebens sei; und ich hing die Folgerung daran, dass diese seine Werte mit den seither noch unterirdischen Kultwerten zu durchsetzen wären, um das grosse Kunstwerk, im besonderen das grosse Drama der Zukunft zu gebären.

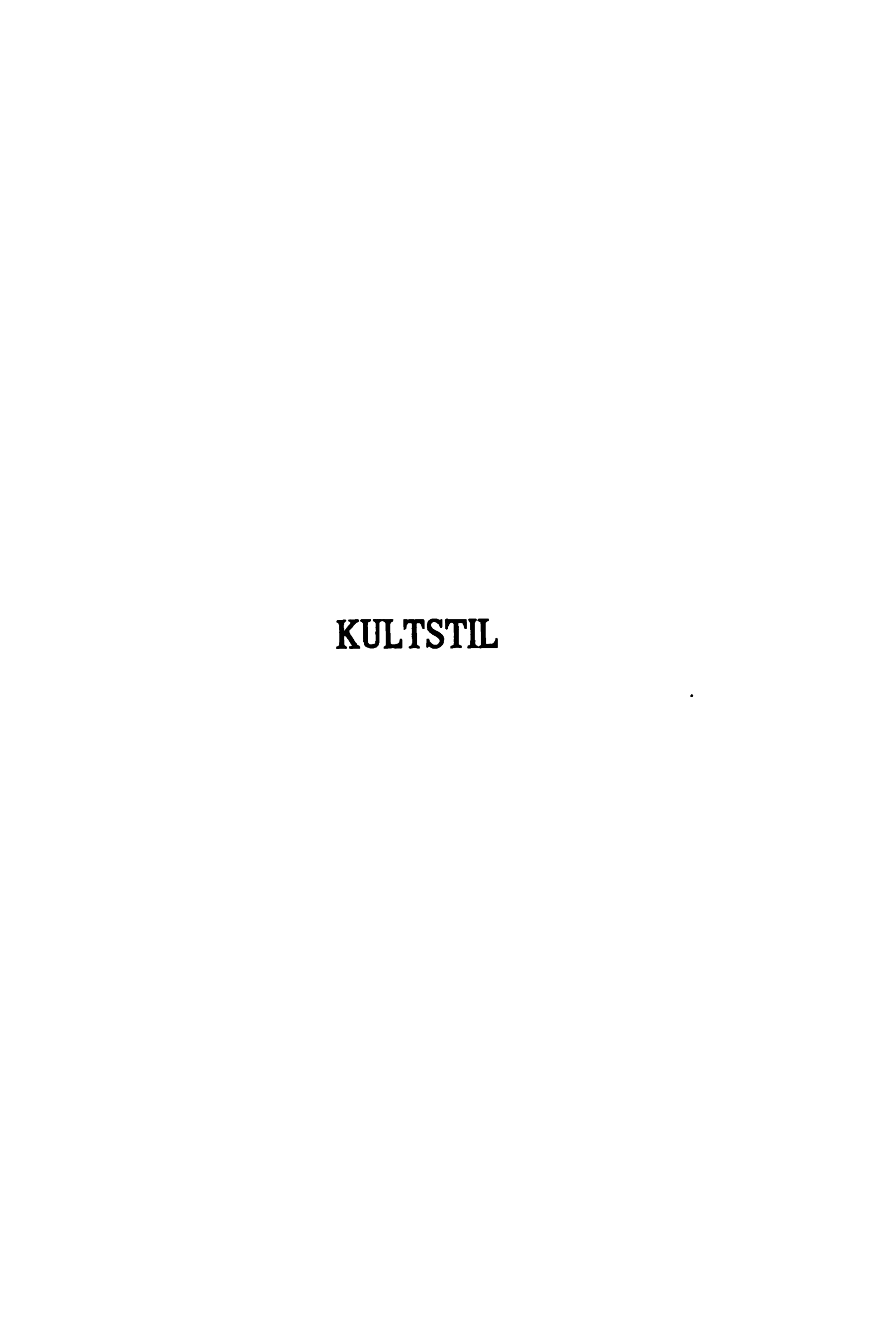
Wedekind nun steht diesen Kultwerten —

die seither nur von seinen lyrisch-epischen Zeitgenossen gebracht worden sind — so fern, wie das Variété ihnen fern steht. Aber er ist dafür der erste künstlerische Ausdruck der Profanwerte des Variétés, wie dieses der erste halbkünstlerische Ausdruck der Profanwerte des Lebens ist. Und deshalb leiten die Qualitäten seiner Kunst direkt in die noch ausstehende Kunstentwicklung über; ja, bis zu einem Grade werden sie sich in dem kommenden Drama wiederfinden, wird dieses von ihnen durchsetzt sein.

Bis zu welchem Grade?

Die Antwort soll an einer anderen Stelle stehen, wo ich mich mit dem Spezialthema des modernen Dramas jenseits vom Naturalistischen beschäftige.

Diese Skizze galt nur dem Persönlichen Wedekinds. Man kann es finden in den Dramen »Frühlingserwachen«, »Erdgeist,« »Die junge Welt«, »Der Kammersänger«, Der Marquis von Keith.« Und man kann es finden in den Pantomimen, Gedichten und Novellen, die unter dem Titel »Fürstin Russalka« gesammelt erschienen.



KULTSTIL



Kultstil.

Meinem Freunde Wilhelm Lentrodt!

Variétéstil war Profanstil.

Das Leben, das ein Profanstil deckt, ist eben, was man so »das Leben« nennt, das äussere, scheinbar oberflächenhaft marktmässige, aber dabei tief abgründige Daseinsbild einer ringenden Menschheit, die in automatischem Chaos durch einander geschoben und vorwärts gedrängt wird mit all ihren Leiden und Leidenschaften. Sie weiss selbst keinen Grund, warum? Sie weiss auch keinen Zweck, wozu? Aber sie gehorcht den Gesetzen, die treibend aus ihrem kreissenden Innern kommen und sie durch die Nacht zu neuen Tagen rollen. Brandend, brausend geht ihr Gang — in der einzelnen Bewegung des einzelnen Menschen lächerlich vielleicht und klein und ärmlich, aber als Ganzes Aller sehr gross, ernst und reich ... Dieses Leben ist dazu da — nun,

zunächst einmal, um gelebt zu werden, um genossen, um durcharbeitet, um durch Arbeit zu höheren Formen gesteigert zu werden. Es ist das Leben des Diesseits, gestellt in den Dienst der Sinne, und sein Ziel ist die Kultur. Kulturgedanken sind die einzigen, die es hat — als solches sowohl, wie in der wertenden Kunst. Doch kann auch in ihm die Macht des Unbewussten beträchtlich sein. Und seine Führenden gehorchen oft einer Mystik, die sie verleugnen würden, wüssten sie darum.

Daneben giebt es ein anderes, das Leben des Jenseits, das Leben im Jenseits; das ist gestellt in den Dienst des reinen Geistes, und sein Ziel ist die Natur — sei es, dass der Mensch, der dieses Leben vertritt, die sogenannte Rückkehr zur Natur sucht, oder dass er, der Kultur voraus, den Anschluss an eine neue, eine sozusagen kosmische Natur erstrebt ... Auf jeden Fall ist dieses Leben dazu da, um geschaut zu werden. Das andere, das irdische Leben der irdischen Menschheit, wird nur genommen als ein Durchgang zu höheren Formen in einem unirdischen Sein künftiger Entwickelung. Denn der Mensch, der diesem Leben dient, weiss ahnungsvoll von Gründen, warum das Alles hier unten ist, und von Zwecken, wozu ... nicht in der Erde liegen sie, diese Gründe

und Zwecke, so sagt er, nicht in der Gegenwärtigkeit der Dinge, wie sie nie in ihrer Vergangenheit mehr denn augenblicksmässig gelegen haben: sie liegen vielmehr in einem noch dunklen Zukunftssinn der Schöpfung, der zugleich wieder ihr Ursinn ist. Diese Erde ist ja bloss die Stufe zu jenen Himmeln. Wer sich hochreckt auf ihr, weit und verachtend ab vom Erdentreiben, und dann in einsamer Nacht den Blick visionär zu den grossen Gestirnen spannt, der kann als Mensch dann wohl schon den ersten Morgenschimmer von Geheimmnissen erfahren, die sich hellen. Was ist dagegen »das Leben«? so fragt er. Tierischer Trieb: Geschlecht und Hunger! Vergänglicher Kampf um den vergänglichen Bissen Glück! So antwortet er. Und es ist selbstverständlich, dass ein solcher Mensch der Askese um einer Weltwollust willen von keinen Kulturaufgaben wissen kann; dass er zu ihnen lacht; oder je nach seiner seriösen Natur auch zu ihnen weint, wie das mancher Vergänglichkeitspriester schon gethan. Unter allen Umständen wird er den Genuss verachten, verschmähen; und gerade so seine Voraussetzung: das Schaffen, die Arbeit. Er will blos schauen ... schauen ... schauen...

Doch geschieht es, dass dieses Schauen

sich extatisch umsetzt in Laute, Bilder, Begriffe, Verkündigungen, Offenbarungen.

Und wenn diese Umsetzung — die eine rein wahnsinnige sein kann — dabei in einer künstlerischen Weise geschieht, was nebenbei voraussetzt, dass der Schauende unter dem Zwang seiner Innenvorstellungen doch wieder zum Schaffenden wird und er dabei notwendig, schon aus rein sprachlichen Gründen, zu irdischen Beziehungen seinerseits Bezug nehmen muss: dann tritt neben den profanen Stil menschlicher Wesensäusserung ein anderer diviner, ein Kultstil; und der ist auch noch primitiv wie jener, ist ein erstes Lallen nach Inhaltsetzung, wie der andere nach Formgebung; aber er kann unsere Aussenanschauung, wie sie sich eben im Profanstil äussert, unerhört ins Tiefe bereichern; und wenn beide einander durchwachsen, dann ist so recht erst die Basis gewonnen, von der aus der bedeutende Mensch in die Menschheit zu wirken vermag.

Solange wenigstens zu der Umsetzung, die in diesem Kultstil geschieht, nicht die andere im Profanstil tritt — solange wird es noch keine rein künstlerische Umsetzung sein können; sie bedient sich nur, oft notgedrungen-ungern, oft unbewusst, oft aber auch bewusst künstlerisch, der künstlerischen Mittel. Der Zweck ist immer: eine kulthafte

Beziehung zur ganzen Welt zu finden. Und die Umsetzung als solche ist mehr eine dichterisch-denkerische, wobei der Gedanke ein religiöser wie ein philosophischer sein kann, wie Beides.

Der Zweck des reinen Künstlers dagegen, der als solcher stets dem Profanstil angehört, aus ihm kommt, ist immer: die täglich sichtbaren Beziehungen des Menschen zu seiner Erde zu fixieren. Und die Welt, der Bau der genialen Schöpfung, geht ihn zunächst nur an, soweit auch sie ihm Sein Stoff ist und ein mehr oder weniger gewaltiges Mittel, mehr zu geben als ein blosses Bild der Dinge, sondern ein Sinnbild zu kneten, das mehr als uns gleich, sondern eben schon unser Sinn sei.

Auf jeden Fall aber kann festgehalten werden, dass die profan-artistische wie die kulthaft-extatische Aeusserung des Menschen, sobald sie beide nicht mehr primitiv in Erscheinung treten, jeweilig von einander durchsetzt sein werden, und dass der Grad der gewonnenen Unprimitivität in genauem Verhältnis steht zu dem Grad eben der Durchsetzung.

Profanstil — Kultstil. Starr stehen sie zunächst, als Gattungen, gegenüber. Das eine Mal wird der Welt aus einem entzündeten Geiste herausgeopfert — man denke an

die Propheten des alten Bundes, an die Orakel der Orphiker, oder, um einen neueren Extatiker zu nennen, an Nietzsche. Und das andere Mal sind nur die Sinne entzündet und dienen — man denke an die helle Freude, die jeder echte Naturalist ob der Materie hat — der Erde und der Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Farben.

Aber wenn sie aufeinanderwirken und gegenwirken, dann sind's die beiden Wagschalen, auf denen alles Grosse liegt, was das zum Schöpfer gewordene Geschöpf Mensch in seinen Erdentagen noch gewirkt.

Heute stehen wir so, dass sich die grossen Möglichkeiten wieder einmal aufgethan haben. Die Pole sind gesetzt — die Axe kann gezogen werden.

Auf der einen Seite — ich denke an Nietzsche — wurden Blicke ins Weltgefüge aufgeschlagen, die uns mit so neuen und so grossen Ahnungen und Erkenntnissen unseres Wesens überschütteten und unserer kosmischen Bestimmung auf Erden schon, dass mit der Thatsächlichkeit einer neuen Moral auch die Möglichkeit einer neuen Tragik und damit die eines neuen grossen Kunstwerkes gewonnen wurde . . .

Und auf der anderen Seite ist — ich denke an den Naturalismus — ein unbeirrbar fester Wirklichkeitssinn gewonnen, der für

die künstlerische Solidität Gewähr leistet ... und menschlich — ich denke an Wedekind und das Variété, das hinter ihm und anderen steht, — haben wir eine unbändige brutale Ausbruchslust dieser selben Wirklichkeit, wodurch uns versichert wird, dass keine schwachen Gefühle ihrer Gestaltung warten...

Und schon — ich denke an Dehmel — bekamen wir ja auch Synthesen ...

Aber ungebärdig geht das Leben ... ungebärdig sucht der Geist. Ewig wieder klaffen beide auseinander, spalten sich, trennen sich, um Raum zu schaffen für andere neue und noch gewaltigere Einheitsbildungen.

Dichter der Erde speit das Leben aus: von ihnen sprach ich, Dichtern des Himmels ruft der Geist: zwei sind es zum Schluss, die sich dem Leben abwandten und mit reinem Geiste in die Welt sahen und die Welt in Bildern schauten, die, wohl der Erde entnommen, doch nur einen Sinn und eine Bedeutung finden, wenn man sie nimmt in den Dimensionen des Weltalls: Maximilian Dauthendey und Alfred Mombert.

Maximilian Dauthendey.

Die einzige Vorstellung, die wenigstens in einem gewissen Sinne zeitlich und räumlich begrenzt ist und die sich zuweilen bei diesem Dichter herstellt, kommt mit der Empfindung, in die vorweltlich primitive und panoramatisch weite Landschaft des Paradieses zu sehen — jene grosse heilige Einfachheit in Farbe und Linie wieder zu schauen, die noch keine Teilung, keine Zersplitterung, aber auch keine Verfeinerung des Seins kannte, die nur ursprüngliche Kraftentladung mit ihrer so natürlichen Kehrseite ursprünglicher Reinheit war . . .

Und aus dieser paradiesischen Landschaft, die am Tage blau im goldenhellen Sonnenlichte da liegt und zur Nacht mondfarben in einer vollen Schattenklarheit, welche die gewaltigen Umrisse rings noch überdeutlich macht — aus dieser Landschaft tönt nun

herauf zu uns eines Menschen Stimme ... Und die Stimme ist voll, wild, urhaft, dabei aber schmeichelnd schön in ihren Biegungen, sie ist fallend wie klares Bergwasser; nichts Schreckhaftes hat sie, nur etwas Grosses: Rythmen entströmen ihr von so anschwellendem mächtigen Klange, Bilder wachsen aus ihr von so breitfarbiger leuchtender Pracht, dass unser Ohr kein hineintönend Zwischengeräusch mehr hören und das Auge keinen Mischton mehr sehen kann.

Wir stehen und sinnen, wie lange, lange wir so Einfaches nicht mehr vernommen: und zurück durch die Jahrtausende reicht diese Sprache, bis zum Bardensang ... Alles Kleine, alles Kramhafte, Krankhafte, alles Vergängliche und Nichtige, das uns das Leben mit seinem Trieb zu vervielfachen alltäglich hinwirft, — die ganze Kultur, die inzwischen heraufstieg, schwindet hin in dem grossen, schweren, brausenden Ewigkeitstone:

Alle Bäume stehen, schweigen —
    Dunkle Riesen,
Aus den Wiesen Abendkälte,
Und die Welt schwebt grau verloren,
    Weit und still.

Bin allein.
Bin der einzige Mensch, der lebt,
Der Einzige, den die Welt geboren.
Bin allein.

Bin der einzige Gott, der lebt,
Gott, der diese Welt geboren.

In einer so reinen Lyrik, die den Ton hat, der von Anbeginn ist, vermag ein Mensch unserer Zeit der Schöpfung wieder sein Ichgefühl opfernd darzubringen.

Und es ist einen Augenblick, als müsste all unser Thun plötzlich versagen . . . als müssten die Eisenbahnen stille stehen, die die Millionen heute verbinden . . . als müssten die Schiffe im Meere versinken . . . die verderbten Städte mit ihrem schwirrendem Getriebe, mit allem was Menschenhand aufgerichtet, müssten stürzen . . . Und eine grosse Stille müsste sein und darüber sich ein dunkler Moder legen, bis alles spurlos neu und gleich gemacht und die Erdkruste wieder brodemjung und rein ist und wieder würdig, dem grossen Weltbau ins strahlende Antlitz zu schauen.

Aber Dauthendey ist kein harter finsterer Prediger der Busse. Sandalen schleppen nicht an seinen Füssen, kein Volk würde sich auch daran heften. Denn er hält uns nicht bannend die schweren Wahrzeichen der Abkehr und Einkehr vor.

Dauthendey ist nur der lichtgläubige Mensch unserer Tage, der die Kraft und die Reinheit hat, durch die Kultur gleichsam wie durch die Natur zu gehen.

Ja, wenn er prometheisch an Jenseitiges denkt, dann geschieht's mit der ganzen Freude über das Diesseitige. Und also liebt er seine Erde:

Dein Auge fliegt jach auf in die Nacht,
Du sehnst nach den Sternen.
Nimm Dein Auge in Acht.
Die Sterne locken mit silbernen Wünschen.
Was sind die Sterne?
Erdenbrocken.

Auch deine Erde ist Stern.
Hab sie gern, deine Erde.

Nur liebt er nicht das Leben. Es ist, als sähe er es gar nicht, als wäre es gar nicht da für ihn. Seine Lyrik ist arm an Erinnerungen, die auf die äussere Hülle des Seins gehen, auf den rastlos vorübergleitenden und doch stets gleichen Wechsel der Dinge und ihre zufällige Formung und Färbung. Es ist leer in dieser Lyrik von der bunten Wesenheit der Erscheinungen. Nur die ewigen Gesetze berühren ihn und ihre ewigen Aeusserungen. Nur für die ewige Natur findet er das nackte Wort.

Freilich rächt sich das Leben dafür. Denn niemand geht ungestraft abseits von ihm. Wer das Allgemeine verlässt, um sein Einzelnes zu suchen, wird von ihm geschlagen mit den Gefühlen des Alleinseins, die bitter sind und sich steigern können zu den Ge-

fühlen des Ausgestossenseins. Denn für den Menschen giebt es auch in der Einsamkeit kein vollkommenes Glück, in dem er weltverloren, selbstvergessen schon sein Nirwana finden dürfte. Er kann in ihr vielleicht, wenn sie nun einmal seine Neigung ist, ein wenig glücklicher sein als in der Gemeinsamkeit — aber er ist dann eben auch anspruchsloser. Doch die Leere bleibt, die von der letzteren, von der Gemeinsamkeit wohl ausgefüllt werden kann.

Und so schieben sich denn auch bei Dauthendey manchmal unter die Töne höchsten Stolzes geheime, nur im blossen Klang und ganz von fernher angegebene der Verzweiflung:

Meine Augen voll Asche,
Meine Ohren haben die Töne verloren,
Bäume, Wind, Gestein,
Eure Sprache fällt mir nicht mehr ein.
Höre im Weltraum nur mich,
Mein wildes hungerndes Ich!

Das ist wahre Weltsehnsucht aus Menschheitsferne. Aber das ist auch Lebensnot. Und sie kann sogar einmal in der Rückwirkung werden zur eingestandenen Lebenssehnsucht. Nur äussert sie sich dann bei einem so bejahenden, ja freudigen Menschen wie Dauthendey nicht grollend und verachtend. Er lässt sich vielmehr aufnehmen von

ihr und tragen. Und fast brünstig, fast erfüllungstrunken und jubelnd über die Erfüllung, die ihm doch noch einmal werden soll, singt er dies Lied:

Die Nacht lastet hart.
Alt starrt die schwarze, erkaltete Erde.
Mein Herz will jung schwingen,
Meine Lippen sind blutvoll,
Mein Blut will singen.
Meine Adern möchten die Erde zersprengen,
Mein Herz in den Weltraum
Als Erde hängen,
Als siedende Erde.

Und ihm wird die Erfüllung.

An dem Leben liebte er die Menschheit nicht. Deshalb kann er sehr wohl den einzelnen Menschen lieben — zumal wenn er einsam ist, wie er selbst.

Und so löst sich denn aus der Menschheit, wie sie für ihn gleich einem Knäuel, gleich einem Ballen zur Seite steht, wie sie geschäftig mit ihren tausend kleinen Sorgen geht und thut und redet, dem Ewigen fremd, dem Blosheutigen allzunah und vertraut — so löst sich ein Weib aus ihr und kommt zu ihm, dem Verlassenen, eine Verlassende.

Es ist das Weib. Wie er der Mann ist. Und sie beide die Menschen sind.

Die paradiesische Landschaft nimmt sie auf:

Ueberschüttet von Deiner Glut,
Brechen Blüthen aus meinem Blut,

Wird mein Leib ein schauernder Garten.
Warme Blumen stehen und staunen,
Tausend raunende Knospen,
Alle sehen nach dir,
Alle glühen und warten.

Der Anschluss an das wirkliche Sein, wenn man will, an das Leben ist gewonnen: die schweifenden Sinne können ihre Ruhe haben.

Und der Anschluss ist so stark gewonnen, dass er sich sogar — hier wie immer ein untrügliches Zeichen — rein formal äussert. Die Gedichte Dauthendeys, die im Wesentlichen kosmisch waren, hatten gewiss eine Rundung — aber es war doch mehr eine innere Rundung. Sie wurden gehalten durch ein Band — aber dieses Band war weit geschlungen: alle Kunstmittel, Reim, Innenreim, ja selbst Alliteration, alle Metren und freier Vers durften in ihm abwechseln; nur der Grundton lief straff und stetig durch. Jetzt aber, unter den Liebesgedichten, finden sich sogar einige, die eine durchaus äussere Rundung zeigen, die nicht mehr scheinbar verfliessen, sondern ersichtlich fest zu sich selbst zurückkehren. Freilich fest nicht im artistischen Sinne der Kunstlyrik, sondern in dem naiven des Volksliedes. Seine anspruchlose Vollendung hat etwa:

Maimond über dem Dach,
Maimond sieht in das Haus,
Golden stehen die Scheiben,

Sehnsucht leuchtet heraus.
Draussen Blatt bei Blatt
Schlafen dunkel die Bäume,
Drinnen unter dem Dach
Liegt die Liebe wach.
Schwüre glühen im Dunkel,
Funkeln hinaus in die Nacht.

Dauthendey könnte bei diesem Volksliedhaften stehen bleiben. Er hat sich von seinem ersten Gedichtbuch, »Ultraviolett«, das noch ganz in kühnen oft gewagten Naturstudien steckte, zu seinem zweiten, »Reliquien«, glänzend nach ihm hin entwickelt und ist in ihm schon vollendet: das Volksliedhafte könnte sein ausschliesslicher Stil werden und sein.

Aber wie er weiter her kommt, als aus dem deutschen Mittelalter, wie seine Wurzeln tief in dunklen sagenhaften Vergangenheiten stecken, so kann sein wünschender Wille nicht stehen bleiben bei Wiedergeburten eines schon einmal Gewesenen, sondern geht schweifend weit voraus in dunkle Zukünfte, von denen erst seine Ahnung träumt.

In seiner Lyrik steckt der Trieb zum grossen Gesang . . . und in dem kündigt sich immer das Epos an. Der Dichter giebt sich die Losung: in marschmässigem Tempo sei die Geschichte der Menschheit — sei meine Geschichte gesammelt.

Und Dauthendey hat in seiner Dichtung »Phallus« dieser Losung auch bereits zu gehorchen versucht. So setzt sie ein:

Der Riese Zeit und das Mannweib Leben
Trafen sich heiss in der Juninacht.
Sie legten sich nieder am Berg in die Reben,
Hoch auf dem Berg standen die Sterne,
Hoch über den Sternen rauschte die Nacht.

Der Riese blass wie die fernen Gestirne,
Die Dirne warm, Wein brütet der Berg,
Auf mächtigen Brüsten stützt sie die Krüge,
Schwer mit dem dunkelsten Safte gefüllt.

Sie trinkt und bietet zum Trunk dem Riesen,
Beide schlürfen am steinernen Maul,
Haupt an Haupt in der tönernen Höhle.
Sie trinken, die Mittnacht beginnt zu ermatten,
Sie trinken, die Sterne verschwinden im Berg,
Dem blassen Riesen bricht fast die Kehle,
Unversieglich strömt es vom Krugbauch.
Hält inne endlich Athem zu holen,
Die Dirne lacht und hält ihm den Nacken,
Feuer wuchern in seinem Fleisch.
Er küsst ihr die Wangen, küsst ihr die Brüste,
Küsst ihr die Brüste, küsst ihr die Wangen.
Die Reben brennen, die Steine zerschmelzen,.
Riese und Mannweib biegen den Berg.
Nachtwolken stehen tagfeurig und leuchten,
Riese und Mannweib biegen den Erdball.

Im breiten Lande pochen die Glocken,
In nächtigen Städten die scheuen Menschen
Stehen und starren, rot funkelt der Himmel,
Rot in die Fenster, rot in die Thore,
Glüht rot auf tausend ratlosen Stirnen,
Glüht rot in tausend schreckoffene Herzen.

Neun Tausend Jahre staunen die Menschen,
Neun Tausend Jahre Nächte um Nächte,
Riese und Mannweib liegen am Berg,
Im neunten Tausend loschen die Nächte,
Phallus wurde geboren.

Doch dann geht Dauthendey — getreu seiner lyrischen Art, die ganz und gar undramatisch ist — nicht mit Schöpfungen von wirklichen Lebensfiguren vor, sondern er bildet Mythologieen. In Gestalten, die ausschliesslich seiner Innenanschauung angehören, formt er die Grundgefühle und damit naturgemäss auch wieder die Grundvorstellungen der Menschheit. Freskisch fügt er sie aneinander. Sie stehen nicht sehr leibhaftig da, sie haben alle etwas Wesenloses — aber an dieses Wesenlose ist viel Glut und viel Farbe, gleichsam durchsichtige Farbe verschwendet. So mag es kommen, dass genau so viel Geheimnis wie Klarheit in diese Gestalten gelegt ward: Herzfreude, Bildner, Pfeiffer und Träumer, Lichtlust, Klanglust und Mär sind ihre Namen; aber auch Begriffe wie Sonne, Erde, Urblau werden als ein Lebendiges behandelt. Klar ist ihre geistige, geheimnisvoll ihre sinnliche Bedeutung; nur im Rausch des Kultes vermag man sich dieser zu nähern. Selbstverständliches, Kindlich-Wahres, Kindlich-Einfaches thut sich auf. Und zugleich ein ganz Fremdes, Neues,

Ueberraschendes, das schliesslich doch wieder bloss als ein belebtes Mysterium verständlich ist. Es ist Märchenweisheit und wir dürfen noch einmal an den Sinn der Dinge da rühren, wo er dem Raffinement genau so verschlossen liegt, wie er der Naivität offen steht. Das aber ist Religion.

Die »Phallus«dichtung schliesst mit dem Wort:

Sie fassen es nie, die glauben zu fassen.

Religion in diesem undogmatischen und der ganzen Schöpfung dienendem Sinne ist für uns heute keine Rückständigkeit, sondern notwendige Rückwirkung. Wir haben so viel geschaffen . . . wir müssen auch einmal wieder beschauen. Wir haben den ruhlosen Geist unerhört entwickelt, aber das Gemüt hat an Tiefe und Schlichtheit verloren. Die Natur ging in der Kultur unter. Nun soll sie sich erst einmal in einem Kultus sammeln — freilich in einem Kultus, der unsere geistige Entwicklung nicht etwa zurückleitet, sondern sie nur ausruhen lässt.

Dichter wie Dauthendey haben die Aufgabe — und es ist in solchem Betracht eine direkte Kulturaufgabe, die sie da zu lösen berufen sind — unsere schauenden Sinne auf den Weg zu reinigenden Opfern zu weisen. Ein Bad im Urquell des Seins giebt uns dann

die Kraft, weiter wieder und immer weiter vorwärts zu kommen, und immer höher hinan. Denn verweilen sollen und werden wir dort nicht. Ewig dürfte uns der Prometheus in uns wieder mahnen, dass er, das ist der strebende Mensch in uns, stärker ist als der ruhende Gott.

Manche brauchen sie auch gar nicht, diese Dichter, die nur Träumer der Erde sind, Kinder der grossen Mutter von Ewigkeit, ewige Kinder. Manche stehen so schon stark und rein auf unserer Erde und wollen nur den wilden Liedern lauschen, die das Leben aufspielt. Aber zu manchen Anderen sprechen diese Dichter das erlösende Wort.

Alfred Mombert.

Auch für den schauenden Menschen kann das Leben sich wieder herstellen ... Oder es kann auch bereits gleich anfänglich für ihn hergestellt sein: er kann unmittelbar von ihm kommen — von diesem gegenwärtigen Sein, das heiss in seinen Farben, gross in seinen Formen vor uns steht. Er kann es in einer Weise gesehen haben, die nur nicht den Menschen der That, irgendwie der Bethätigung in ihm weckte, wie sonst wohl gewöhnlich, wenn das träumende Kind über die Wirklichkeitsgrenze geht und zum Manne wird, sondern in einer Weise, die in ihm den Menschen des Gesichts aller Zusammenhänge gebar, den Visionär.

Furchtbar fasste das Schicksal vielleicht ein; und im Licht der geliebten Gestirne, in dem bis dahin nur wunderbare Wesen zwischen wunderbaren Pflanzen und Blumen

sinnend stille gegangen waren, sah der Mensch plötzlich ein Bild der Menschheit — grauenvoll: gekrümmte Leiber bäumten sich im Schmerz, verzerrte Gesichter schrieen wie Wunden, und blutende Hände irrten um Hilfe in die leere Nacht. Alles war Entsetzen und stürzende Vernichtung, jüngstes Gericht seit Ewigkeit. Da erfuhr der Mensch, welch ein wahnwitziges Elend es um die Menschheit ist, die ihm bruderverwandt, und mit der zusammen man ihn auf diese Erde ausgesetzt . . . und in seiner Seele öffneten sich die Offenbarungen wie grosse angstweite Augen, seine Seele sah in die Seele der Schöpfung.

Alfred Mombert kommt so von dem Leben her; und wenn man es literarischformal ausdrücken wollte, könnte man sagen, dass er zugleich von jener straffen, ehrlichen Wirklichkeitsbeobachtung herkommt, die die ganze neue Dichtung in Deutschland einleitete. Ja, es ist ganz auffällig: Sein erstes Gedichtbuch, das »Tag und Nacht« hiess und das die Dinge denn auch noch nicht in mystisches Licht stellte, sondern die bunte Welt der Erscheinungen nahm wie sie war, ist voll der Erinnerungen an all jene Farbentöne, die die Entwicklung der Lyrik von Nietzsche über Liliencron zu Dehmel bezeichnen: Helldunkel der Grund, oft leuch-

tet's auf zu blendendem Gold, doch öfter, ja meist, verdichtet's sich düster und gespenstisch schwer. Es stehen Gedichte da, die mit tiefem Sinn eine ganz schlichte, einfach fröhliche Eindruckskunst sind, wie wir sie bei Liliencron haben. Aber daneben finden sich wüste Grauenhaftigkeiten: Töne wühlen dann herauf, die selbst für einen Dehmel, als er noch in seiner Zeit von »Aber die Liebe« stand, zu grausam gewesen wären. Jenem Uebergang bei Mombert, jenem Uebergang vom Kinde, vom kindlichen Gemüte, das noch zu den Dingen lebensselig und lichtfroh lächeln kann, zum Manne, der hinter ihnen ein schwarzes, schauerliches Geheimnis suchen muss, wird da der Grund gelegt. So beispielsweise lehrte ihn das Leben, vor dem Leben zu erschrecken:

Im Nachtkaffee der Grossstadt.
Auf roten Polstern sassen Dirnen.
Und Niemand war mehr da, kein Gast. kein Kellner.
Und ich allein an einem Marmortisch
und drüben an der Wand die Dirnen.
Das Glühlicht schien vereist.
Und eine starre Totenstille war.
Und langsam stand ich auf.
Ich schritt hinüber.
Ich sprach mit sanftem, bittend sanftem Tone:
»Euch thun die Seelen weh«.
Da fuhren grässlich auf all die Dirnen

und schrieen mir mit Donnerton ins Ohr:
»Der Leib!«
Und tastend taumelt ich zurück.
Und sass nun wieder an dem Marmortisch.
Und drüben an der Wand die Dirnen.
Und eine starre Totenstille war.
Und sass da viele Stunden lang.
Und sass und sann.
Und sann
was alles das
bedeute.
Warum das alles
sei.

Urfinster schwieg das Rätsel wie die Nacht.
Doch endlich silbern stieg der Mond herauf,
als ich bedacht,
dass meine Seele wacht
und drüber grübelt . . .

Und die Nacht war silberbleich.
Gespenstische Pracht.

Man sieht, das Leben lehrt Mombert auch bereits, sich mit dem Leben zu versöhnen. Schon ist er auf Lösungen aus, die ihm Erlösungen wären. Schon sucht er eine Antwort auf die Frage, die seine Urfrage ist und bleibt: warum das Alles sei?

Und innerlich ist er auch bereits der Schauende, zu dem er später gross und mächtig in prophetischer Gestalt auswächst. Nur ist sein Auge nach aussen hin noch nicht seherklar und seherfest. Beim Blick in die Welt bleibt es am Leben haften.

Des Diesseits Gegensätze lassen Staub der Erde an ihm. Denn seine Seele ist noch biegsam ... Sturm vermag sie dann einmal niederzuringen, dann einmal aufzubäumen — je nachdem ob mehr der harte Mensch in ihm oder mehr der weiche getroffen wird, der Mensch mit dem Trieb in die Schöpfung, der ganz in Gott ist, oder der Mensch unter dem Zwang der Erde, der noch erschaudert bei den Bekundungen des Geschicks.

Und so ist es auch erklärbar, dass er bald in einem Optimismus, bald in einem Pessimismus der Erkenntnis befangen bleibt, dass dem Künstler in Mombert die Einigung der Gegensätze oft nur erst gewaltsam gelingen will, wie der Schluss des angeführten Gedichtes zeigt — und dass der Mensch zwischenher bald dem einen, bald dem anderen Extrem der Stimmung zuneigt. Es giebt Gedichte in »Tag und Nacht«, in denen er sich in stumpfe Apathie verliert oder in trostlose Verzweiflung; ja in einigen streift er höhnischen Cynismus. Andere wieder haben jene lauterste Wirklichkeitsfreude, von der ich sprach. Und gegen Schluss des Buches steigert sich die Stimmung sogar zu jener dionysischen Rauschempfindung, in der der Mensch — und damit Mombert selbst — jenem symbolischen Wechsel von »Tag« und

von »Nacht«, jener Hochzeit von Licht und Finsternis entgegenreift, von der Nietzsche immer träumte . . .

In seinem zweiten Gedichtbuche, »Der Glühende«, fand sich Mombert dann aus dem Wirrwarr der ihn umgebenden Erscheinungen heraus — und zwar dadurch, dass er jenen Ton, den er gegen den Schluss des Dirnengedichtes angeschlagen, mehr und mehr zu seinem einzigen machte: er rang sich los von der Menschheit, befreite sich von der Zugehörigkeit zu den »Anderen« empfand sich immer stärker als Einzelwesen — als der schauende Mensch. Nur, dass er »das Leben« eben kennt und sein schmerzhaftes Mass an die Welt legen darf.

Mit diesem Leben und seiner Menschheit verbindet ihn blos noch das Weib, das Geschlecht, in dem er die Schöpfung nacherleben kann, aus der Er und Sie und Alles ward. Und dann Vater und Mutter, die ihm zum synthetischen Symbol für jenen Willen auswachsen, der von Anbeginn hinter allem Schöpferdrange wirkend stand.

Schon in »Tag und Nacht« sagte er:

Mutter, weisst du das nicht?
Mein Leben ist Lüge, mein Traum ist Wahrheit.
Ich bin nur Glut von jener Stunde,
Ich bin nur Kuss auf deinem Munde.«

Nun singt er ein anderes Lied an die Mutter:

Jetzt sitzest du ganz nah bei mir in deiner Gestalt,
süsse Mutter, du streichelst die Wangen
deines Kindes . . .
Mutter hilf!
an meiner Menschheit frisst die Einsamkeit
wie Schwefelsäure!

So furchtbar hat sich ihm das Leben, sein Leben in eine stark gefühlte Ich-Wirklichkeit umgewandelt, dass er diesen Schrei, der der des höchsten schauerlichsten Einzelbewusstseins ist, ausstossen darf. Er mag sich als die letzte Entwicklung seines Geschlechtes empfinden; und er hat dann noch Augen, über sich selbst hinaus zu schauen. Und er wird zum Propheten. Nur schlägt keine Begeisterung für das, was ausser ihm im Himmel oder auf der Erde liegt, Flammen in ihm hoch. Er glüht ganz in sich selbst. Dem Fernsten, Unendlichsten näher, als dem, was ihn an Nähen und Endlichkeiten umgiebt. Gott vertrauter als der Menschheit, weil er mehr von der Menschheit weiss, als sie selbst. Ihr psychisches Leben ist ihm nur:

Eine Spannung —
ach so leise . . .
Ein Wissen, das kaum schon Ahnen ist —
ach so leise . . .
Das allerfrühste erste Glänzen des Bewusstseins —
ach so leise . . .

Er aber ist der in sich Erwachte, einsam Wachende, der über die erstarrte Kruste seines Erdballs wandelt und sich fortsehnt von dem winzigen Muttersterne zu den grösseren glühenderen Geschwistern im nachtblauen Weltraum. Und sein Leib dehnt sich und wächst. Die Arme breiten sich und greifen ins All. Das Haupt schwillt und schaut ernst und mächtig herab auf alle Kleinheit in der Schöpfung. Es ist der Glühende mit dem Kosmos vereint, zu dem er als winzig Stücklein ja organisch gehört. Der scheinbare Abschluss, den er auf Erden finden wird: »das, was man Tod nennt«, kann ihn nicht mehr schrecken — mag er ihm auch mit einem geheimen neugierigen Schauder entgegensehen. Das Gefühl seiner Unabwendbarkeit hat zu fest von ihm Besitz genommen, als dass er von seiner Vorstellung auf quälend längere Zeit beherrscht werden könnte. Da bereitet ihm das Alleinsein, zu dem er verdammt, die Abgeschlossenheit «in Sich» grössere schreckhaftere Unruhe. Von all den Menschen, die ihn umgeben, weiss er ja so gut wie nichts. Sie haben eine Atmosphäre um sich, die sich mit seiner eigenen niemals mischen wird. Zuweilen versucht er wohl, einen gewaltsamen Griff in das Innere anderer Menschen, eines Weibes etwa, zu thun. Aber immer sind es dann Unergründ-

lichkeiten, die er wägend in Händen hält. Und die Menschen bleiben ihm Fremde, wie er ihnen fremd ist — und wie sie alle selbst voneinander nichts wissen. Und da wird in Mombert denn das Gefühl der Verlassenheit, jener Einsamkeit, um die er zur Mutter schrie, zu dem Bewusstsein, ein Ausgestossener zu sein. Sinnestäuschungen übertäuben ihn und in irrsinniger Angst stammelt er das Gedicht:

Im Hintergrund des Zimmers, zurückgewichen,
kauernd in der Dämmerung,
höre ich eine Leiter leise anlegen.
An der Aussenwand.
Dunkle Gestalten huschten herauf . . .
Man vergittert mir das Fenster.

Das Einzige, was ihn am Ende doch immer wieder über diese Delirien der Verzweiflung hinwegbringt, ist sein sicheres Gefühl zur Schöpfung. Er weiss ja: die kurze Spanne Mensch-Sein ist nur eine zeitlich begrenzte Metamorphose, die schliesslich zu ihrer Wiedervereinigung mit jener Kraft führen muss, von der alle Kräfte im Weltraum stammen. Bis dahin muss er der Glühende bleiben, der in sich langsam zu Asche verbrennt. Doch dann werden sich seine Gefühle in das Grundgefühl auflösen. Und seine Lebensenergie, die für eine kurze Weile den Leib zusammengehalten hat, wird sich mit den Energieen im Kosmos vermischen. In Vorahnung,

selig an Ewigkeit schon, schweben die Worte zur Erde hinüber:

> Schlafend trägt man mich
> in mein Heimathland.
> Ferne komm ich her,
> Über Gipfel, über Schlünde,
> über ein dunkles Meer
> in mein Heimatland . . .

In Momberts drittem Buch, »Die Schöpfung» und in seinem vierten, »Der Denker«, ist der Kontakt mit dem Stofflichen dann vollständig gelöst. Im »Glühenden» waren wenigstens noch Beziehungen vorhanden, die der Dichter zu seinem eigenen leiblichen Leben fand. Nun zeigte es sich, dass dies Buch nur die Manifestation einer notwendigen Uebergangsperiode war. Sie bildete in der Seele Momberts Entwicklungskräfte aus, die er brauchte, um die Kreise, die er in »Tag und Nacht» gezogen hatte, weiter und weiter auszu dehnen und um schliesslich das ganze All mit ihnen zu umschreiben. Als er zu schaffen begann, begriff er das Uebersinnliche so, dass er es als Symbol des Sinnlichen, Sinnfälligen nahm. Nun aber geht er ganz im Uebersinnlichen auf: das Sinnfällige ist ihm nichts als Stoff und Form gewordener Geist. Alles Fleischliche ist von seiner Psyche abgefallen. Frei, ein konkretes Abstraktum, schwebt sie im Luftmeere der Unendlichkeiten und kündet

die Geheimnisse der ewigen Nacht, unter der düster allfarben die Erde ruht:

Die Wasser steigen.
Die Feuer löschen.
Die Nacht stürmt herein.

Die Sterne heben sich.
Die Luft erkaltet.
Zehntausend Tiere gehen zur Ruhe.
Ein verhüllter Mann rudert im Nachen über das Meer.

Wo ist hier der Zusammenhang?
Wo der Glutzusammendrang?
Wo sind hier die Geschicke?
Wo ewige Blicke?

Du wirst vergeblich herumfragen.
Nur der Mann im Nachen kann Dir Antwort sagen.

Eine grosse Dunkelheit liegt so über den Offenbarungen. Aber allenthalben blitzt es auf und ein grelles Licht öffnet klaffende Spalten, durch die man das vibrierende Nervensystem des Weltalls sieht. Auf Sekunden ist alles klar. Lichtüberschüttet gewahrt man die grosse Rätsellösung. Es thut nicht mehr not, dass man darüber nachgrübelt, warum das Schaffende zum Seienden wurde und warum das Seiende den Schöpfer verbirgt! Aber es sind immer nur Sekunden, die gleich wieder in Finsternis ersticken — gerade so wie es für Mombert persönlich wohl auch nur momentane Wetterleuchten der Psyche,

visionäre Erlebnisse waren, aus denen ihm seine Gedichte wie jähe Gesichte erwuchsen!

Nicht mehr Gottsucher ist Mombert, wie sonst Dichter wohl, sondern Gotteszeuge. Und zumal seine »Schöpfung« ist dadurch vielleicht die kosmischste Offenbarung geworden, die je einer geschrieben. Man glaubt, das heilige Lallen der delphischen Pythia oder das geistbesessene Zungenreden der Jünger Christi am Pfingstfeste zu hören. Allerdings ist es immer das Orakel eines Menschen, der gewisse, sehr moderne Kulturtraditionen in seinem Blute spürt. Aber vielleicht sind sie es gerade, die für ihn Gott grösser werden lassen, als ihn alle Religionen geglaubt haben . . . und zwar in der Anschauung wie im Ethisch-Kulthaften:

Meine grossen Flügel werd ich ausspannen
über Feuer und Meer,
über die grünen Tannen,
über alle Schiffe und Sonnen,
über alle Wöchnerinnen
auf bebluteten bleichen Linnen,
über alle Richter und Verbrecher:
drüberher, drüberher
schöpf ich am rauschenden Himmelbronnen
zu einem tiefen Trank den Silberbecher.

So fühlt Mombert den Unfassbaren, seitdem er ihm einmal ins mystische Antlitz hat schauen dürfen, mehr und mehr um sich — in sich. Und immer schwerer,

schwellender wird der mächtige Prophetenton, mit dem er ihn verkündet. Sein altes Selbstbewusstsein wandelt sich zum Gottesbewusstsein. Der Schöpfer bedeutet für ihn nicht mehr die Darstellung des Unbegrenzten und über Zeit und Raum Erhabenen! Nicht mehr die Vorstellung des Anfanglosen und des Endlosen in seiner ewigen Wiederkehr! Gott gewinnt Leben und wandelt sich in Momberts dunkler Ahnung des Klaren zu einer Persönlichkeit, von der seine eigene Psyche nur Zeit gewordener Atem ist: der Mensch in ihm wird zum Auge, das der Schöpfer aufgeschlagen hat, um sein Werk zu beschauen. Und allen alten Monotheismus und allen neuen Pantheismus löst die bedeutungsvolle Frage in eine Art von kosmischem Individualismus auf — diese Frage:

Kennst Du den Uebergang vom Er zum Ich?
Berührt er Dich?
Er wurde in mir immer dringender,
immer zwingender.

So ist für Mombert Alles Eines: Schöpfer und Schöpfung und Ich! Sein Grössenwahnsinn, zu dem er sich im »Glühenden« emporgepeitscht hatte, gesundet zum Gotteswahnsinn. Mit den unbeschreiblichen Zeilen:

Als noch nichts war und noch nichts stand
Lag schon darüber meine grosse Hand.

lernt er, sich Gott selbst fühlen. Und er erfährt ihre Wahrheit tief in sich, wenn er an jene zeitlose Zeit zurückdenkt, da er im Urgebrause über die schwarzen Gewässer des Nichts hinfuhr und »nicht Haupt und Hand, ganz Feuer Glut und Brand« aus sich das Werdende schuf.

Doch nun gefällt ihm das Gewordene nicht. Er trachtet nach dem alten Nichts zurück — oder nach einem besseren Werke! Und er grübelt über einen »Entwurf für eine neue Welt«, in der nur das Grösste der alten am Leben bestehen soll:

Ein Entwurf für eine neue Welt:
Ein einzig fernhin ungeheuer Schneefeld,
mitten ragt steil ein ungeheurer Turm,
drin droben im gläsernen Turmgemach
ein Weib, prachtvoll in rotem Flammenhaar,
das beleuchtet durch die kristallenen Scheiben
hinunter über den Schnee die Welt.
Das kann so ewig bleiben.
Aber einmal in jeder Ewigkeit
stapft ein felsenhoher Mann
von der Welt Enden
— mächtiger Schritt — heran, heran,
heran und in den Turm hinein,
da werden droben die Läden geschlossen
von grossen zarten Händen:
zu dieser Zeit ist Finsternis
über der Welt, nur ein rötlicher Streifenschein
leuchtet durch einen schmalen Ladenriss —

Und hoch über Allem, dass jeglich Blut gerinnt,

hăng ich als grosse silberne Thräne,
die über die Ewigkeiten sinnt.

So stellt sich dem zu Gott Gewordenen das Leben wieder her. Er nimmt Abschied von dem Leben. Doch zugleich ist sein Abschied ein Gruss an das Leben,
ein Gruss an die Menschheit,
ein Gruss an Uns
denn er weiss wohl, wie ewig es ist, dieses Leben ... und wie über dem Leben von Anbeginn in alle Unendlichkeit sein hohes, sein höchstes Dichterwort steht, das er aussprechen kann: »Es Giebt Nichts Grösseres Als Das Schaffen.«

Ein Wort Gottes aus Menschen Mund.

* * *

Mombert hat die neue deutsche Dichtung auf den Weg geleitet, der der zur Tragödie ist. Seine That bedeutet eine ungeheure Möglichmachung von Schicksalsauffassung: Weltdogmen regieren uns wieder, nicht Erdnormen!

Und damit ruft er Nietzsche zu ... seine Hand greift hinüber zu diesem Toten, der als Lebendiger der Mächtigste war, der seit Langem über die Erde gegangen.

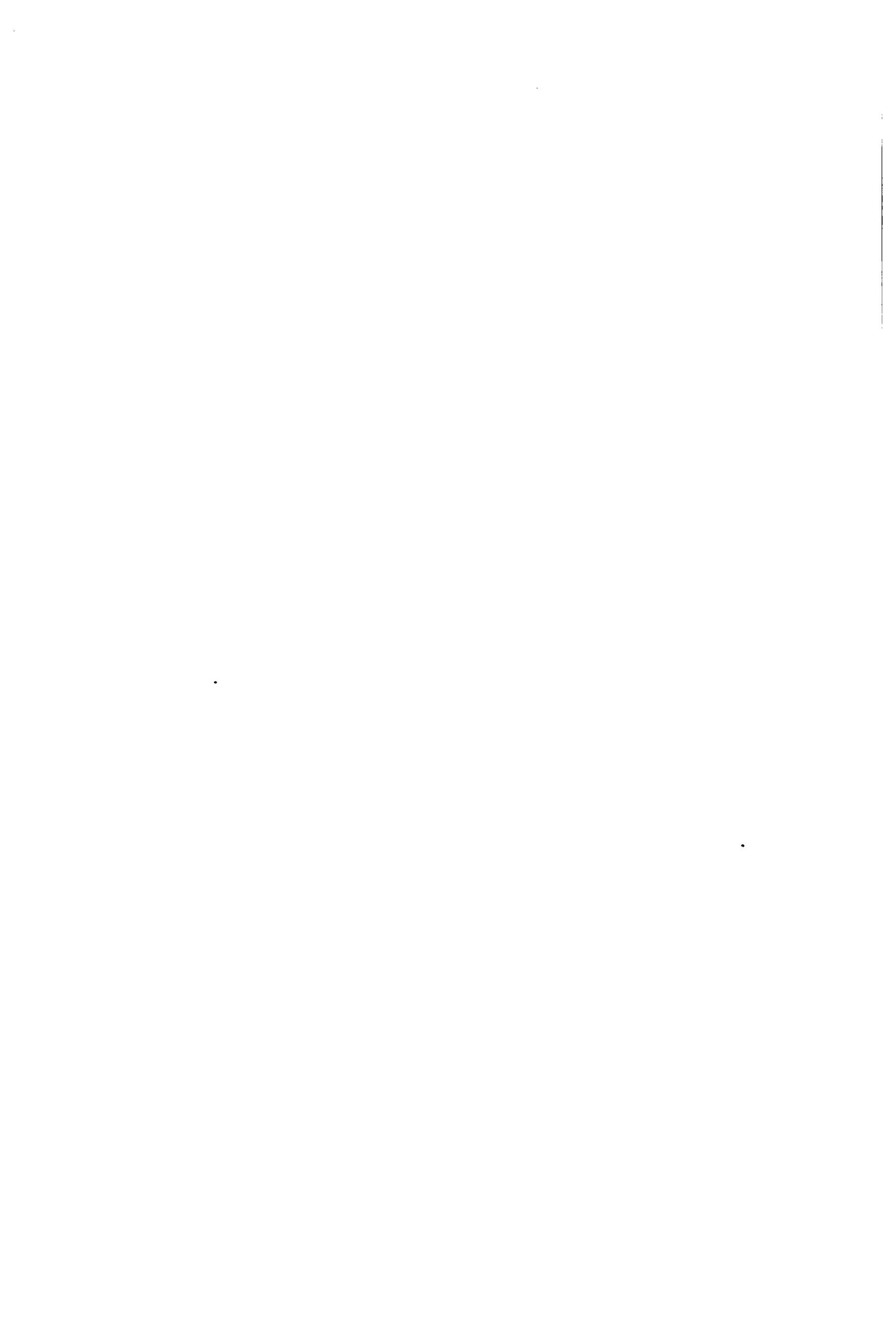
Sie beide sind von der prometheischen Art derer, die in das innere Gesicht der

Menschheit den Zukunft bestimmenden, Zukunft bedeutenden neuen Zug schneiden: prophetische Nachtwandler des schauenden Geistes und grosse Woller grossen Inhalts.

Zwischen ihnen stehen in der Spanne neuer deutscher Dichtung andere Künstler, tapfere Taggänger des ringenden Daseins selbst, wahre Helden des Lebens darunter: die sind von der Art derer, die der Menschheit inneres Gesicht zu einem äusseren heraustreiben, sind Zufassende und Könnende. Ihnen ist es vorbehalten, in Symbolen greifbar deutlich über unser gemeinsames Leben auszusagen, was jene Einsamen von diesem Leben in ihren Weihen der Verzücktheit erfuhren.

Bei beiden Arten des schaffenden Menschen liegt die Entwicklung unserer Dichtung . . . und ich denke, diese Entwicklung wird eine um so bedeutendere sein, je mehr sie eine wechselseitige Durchdringung ist, eine wechselseitige Zusammenfassung all des Reichtums, den die beiden Arten aus unserem und ihrem Reichtum hoben.

Die sehende Seele vermähle sich dem sichtbaren Körper! Denn die Menschheit scheint wieder lüstern allergrösster Spiele.



NOTIZ.

Dem Bande „Die moderne Literatur“ wird im Jahre 1903 ein Band „Das moderne Drama“ folgen. In ihm ist versucht, die Entwicklung der modernen Dramatik jenseits vom Naturalistischen durchzugehen und auszudeuten, sodann den negativen Wert aktueller Erfolgsdramatiker — Sudermann u. s. w. — festzulegen und schliesslich auch auf das Ausland — Ibsen, Maeterlinck, Gabriele D'Annunzio — hinüberzugreifen und dort die Beziehungen zu unserer Dramatik und Kultur zu finden.

Beide Bände zusammen geben dann erst das vollständigere Bild der neuen deutschen Dichtung. Wobei freilich immer noch einiger jüngerer Dichter — meist Erzähler mit dem Drang zum grossen Roman — nicht gedacht ist, die erst mitten in ihrer Entwicklung stehen. Aber ich glaubte um ihrer selbst, wie um meines ästhetischen Prinzips willen — im Allgemeinen nur das zu betrachten, was sich schon in irgend einer Weise als „bleibend“ erwiesen hat, bezw. mir „bleibend“ erscheint — von der Niederlegung einer Meinung vorerst noch absehen zu müssen. Vielleicht ermöglichen es diese jüngeren Erzähler, recht bald einen Separatband „Der moderne Roman“, in dem der Entwicklung epischer Kunst jenseits vom Analytischen nachgegangen ist, folgen zu lassen.

Einstweilen mag es genügen, auf die zwanzig Dichter in einem Zusammenhange aufmerksam gemacht zu haben, von denen „Die moderne Literatur“ handelt. Wenn sie alle wirklich ihr „Bleibendes“ in sich haben, dann wird man schon glauben müssen, dass es eine reiche Zeit gewesen ist, die sie zu Schaffenden gemacht hat.

Arthur Moeller-Bruck.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

